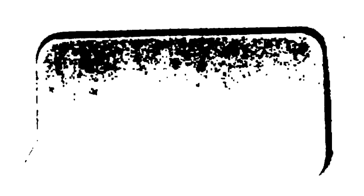


NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07437581 1




*NCK
Deutsche





JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

KARL ELZE.

SIEBENTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1872.

Inhaltsverzeichniss.

Vorwort.

Dem diesjährigen Jahrbuche habe ich nichts vorauszuschicken, als die bedauernde Bemerkung, dass sich Herr A. Cohn diesmal an der Bearbeitung des — im nächsten Jahre nachzuholenden — bibliographischen Artikels verhindert gesehen hat, sowie die Erklärung, dass ich meinen, bei der letzten Jahresversammlung gehaltenen Vortrag, auf welchen S. 2. so freundlich Bezug genommen wird, aus persönlichen Gründen nicht in das Jahrbuch aufgenommen habe.

K. E.



Jahresbericht für 1870—1871.

Abgestattet in der General-Versammlung zu Weimar,

am 1. Juni 1871,

von

H. Ulrici.

Alle deutschen Männer, welche in dieser Zeit zusammenkommen, wo und zu welchem Zweck es auch sei, werden unwillkürlich den Blick zurückwenden auf die grossen Thaten und Ereignisse, deren Zeugen sie gewesen, an denen Jeder in seiner Weise mitgewirkt, von denen Jeder persönlich mehr oder minder betroffen worden; — und insbesondere liegt die Veranlassung zu einem solchen Rückblick Demjenigen nahe, der einen Jahresbericht zu erstatten hat über die Thätigkeit eines Vereines, sei er auch der kleinste und unbedeutendste im grossen deutschen Vaterlande. Es ist indess nicht meines Amts, mit stammelnder Zunge Dolmetscher zu sein der Gedanken und Gefühle, welche die Erinnerung an diesen welthistorischen sieg- und glorreichen Kampf um Deutschlands Ehre und Selbständigkeit, an die ihm entsprechenden grossartigen Ergebnisse des eben erst geschlossenen Friedens, an die durch ihn vermittelte, alle diese Ergebnisse an Gewichtigkeit weit überragende Einigung der deutschen Fürsten und Stämme zu dem Einen Deutschen Reiche, in jeder Brust hervorruft. Wir haben nur die Pflicht, zunächst und vor Allem dem allmächtigen und allgütigen Lenker der menschlichen Schicksale, demnächst dem Kaiser, den Fürsten des Reichs, den Führern des Volks und des Heeres, und insbesondere dem Heere selbst, dem Repräsentanten der deutschen Volkskraft, unsern brünstigen Dank auszudrücken dafür, dass wir heute hier versammelt

sein können, dass dieses Weimar, diese erinnerungsreiche Geburts stätte der deutschen Kunst und Poesie, welche die Stimme der Musen in der übrigen civilisirten Welt wiedererweckte, dieser Lieblingsort des deutschen Volks, diese Perle im Schatz des deutschen Reichs, in ungetrübter Lieblichkeit unsern Augen sich darbietet, mit der altgewohnten, unbehinderten Gastfreundlichkeit und Liebenswürdigkeit uns empfangen konnte, ja dass wir sogar die Zwecke unsres Vereins während des verflossenen Jahres, wenn auch in beschränkterem Maasse, zu fördern vermochten.

Ich sage: in beschränkterem Maasse als bisher. Die Beschränkung ist indess glücklicher Weise keine bedeutende. Es ist eine der unscheinbarsten, aber besten und bedeutendsten Eigenschaften des deutschen Geistes, dass er ein einmal gestecktes Ziel unverrückt und mit zäher Ausdauer, wenn auch oft in langsamer schwerfälliger Bewegung verfolgt, dass jeder richtige Deutsche, trotz äusserer Unruhe und innerer Gemüthsbewegung, trotz Hemmungen und Hindernissen, an seiner Berufsarbeit pflichtgetreu festhält, an ihr so gut wie möglich weiterarbeitet, zu ihr so bald wie möglich zurückkehrt. Das ist der verfeinerte Rest jenes altgermanischen, oft in's Wilde und Maasslose ausschweifenden Reckenthums, das nicht nur an einer grossen, berechtigten, sondern selbst an einer falschen, verkehrten, unmöglich gewordenen Unternehmung lieber zu Grunde gehen als einen Schritt zurückweichen wollte. Diesem ächt deutschen Zuge, den man philisterhaft gescholten und der allerdings eine Seite, aber die Lichtseite des deutschen Philisterthums bildet, haben wir es zu danken, dass es, trotz der allgemeinen Theilnahme und der tiefgreifenden Aufregung, welche der Krieg hervorrief, nicht nur dem verdienstvollen Redacteur des Jahrbuchs, dessen eben gehaltener Vortrag eine neue Zierde desselben sein wird, gelungen ist, das Material zu dem neuen Bande in reichem Maasse zusammenzubringen, sondern dass auch die Druckerei den Termin für Beendigung des Drucks einzuhalten vermochte, und wir denselben von heute ab ausgeben können. Ich glaube mit Sicherheit die Hoffnung aussprechen zu dürfen, dass, wie die Quantität, so auch die Qualität des Inhalts die Ansprüche, welche man an eine periodische, einem einzelnen, beschränkten Gebiete gewidmete, also von den jeweiligen Umständen und Verhältnissen abhängige Schrift zu stellen berechtigt ist, vollkommen befriedigen werde.

Dagegen hat das Uebersetzungswerk, das, wie Sie wissen, vom Vorstande unternommen und unter dessen Oberleitung gestellt ist, von den Stürmen des Krieges nicht unbeträchtlich zu leiden gehabt·

Theils fehlte es der Druckerei an Arbeitskräften, die der Krieg in Anspruch genommen, theils fehlte es an Manuscript, das zur rechten Zeit einzuliefern mancherlei Zu- und Unfälle verhinderten. Die Hoffnung, die ich im vorigen Jahre an dieser Stelle aussprach, dass ich Ihnen heute die Vollendung des Werks würde anzeigen können, hat sich daher leider nicht erfüllt. Es ist seitdem nur der schon damals fast vollendete 10te Band fertig geworden. Der 11te wird indess in etwa 3 Wochen die Presse verlassen, und da auch zum 12ten und letzten Bande bereits das Manuscript fast vollständig vorliegt, so kann ich heute nicht mehr bloss die Hoffnung, sondern die Gewissheit aussprechen, dass das Ganze noch vor Ende des Jahres seinen Abschluss erreicht haben wird.

Am besten befindet sich unsere Bibliothek; sie blüht mehr und mehr auf und ist auch im verflossenen Jahre wiederum erheblich gewachsen. Sie erfreut sich aber auch des besondern Schutzes und der fortwährenden reichen Gaben Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin, unserer allergnädigsten Lady Patroness, die als Erhalterin und allzeit Mehrerin dieses unsres literarischen Reichs bezeichnet werden kann und der wir für Ihre unerschöpfliche Güte nicht genugsam danken können. Indessen fliessen uns auch von andern Seiten einzelne werthvolle Gaben zu, unter denen ich mit innigem Danke die grosse, fast vollständige Sammlung aller in polnischer Sprache erschienenen Uebersetzungen der Shakespeareschen Werke und der sie betreffenden Schriften vom Herrn Banquier Stanislaw Kronenberg zu Warschau hervorheben zu müssen glaube. Im Ganzen hat sich die Bibliothek während des abgelaufenen Jahres um 83 Werke vermehrt.

Was den Stand unserer Finanzen betrifft, so ist er ebenfalls durch den Krieg wenig oder gar nicht erschüttert worden; unsere Papiere konnten nicht fallen, da wir glücklicher Weise keine besitzen, weder positive noch negative. Da ich fürchte, dass die vollständige Vorlegung der Rechnung mit ihren Zahlenreihen Ihre Geduld ungebührlich in Anspruch nehmen würde — durch den Selbstverlag des Jahrbuchs ist die Rechnung etwas complicirter geworden, — so begnüge ich mich mit der Versicherung, dass die Sache in Ordnung ist, und bitte Sie, behufs der Decharge-Ertheilung geeignete Revisoren der Rechnung zu ernennen.

Und so habe ich Ihnen nur noch mitzutheilen, dass auch in Betreff der Zahl unserer Mitglieder das Kriegsjahr uns nur wenig Abbruch gethan hat. Es war bei einem Verein, der einen, wenn auch geringen Beitrag von seinen Mitgliedern fordert, zu fürchten,

dass, sehr im Gegensatze zu dem Gedränge um die hoch flatternden Fahnen der deutschen Heere, unter unsern Shakespeare-Kriegern, die lauter Freiwillige sind, eine allgemeine Fahnenflucht einreissen würde. Es sind jedoch nur fünf Mitglieder ausgetreten; drei haben wir durch den Tod verloren; da wir aber trotz des Kriegs doch wiederum einige neue Mitglieder gewonnen haben, so hat sich die Gesammtzahl nur um zwei vermindert: sie beträgt gegenwärtig 196, — eine unter den obwaltenden Verhältnissen immerhin beträchtliche Zahl, deren Vermehrung jedoch höchst wünschenswerth wäre.

Die durch den Tod uns entrissenen Mitglieder erlaube ich mir namentlich aufzuführen, theils weil es meines Erachtens eine allgemeine Pflicht jedes Vereins ist, seiner nicht aus-, sondern abgeschienen Mitglieder in dankbarer Erinnerung ehrend zu gedenken, theils weil es drei Männer sind, deren Tod wohl Jeden von uns mit dem Gefühl schmerzlichen Bedauerns erfüllt hat. Es sind die Herren

Verlagsbuchhändler Emil Bock in Berlin,
Professor Dr. Ludwig Eckardt in Wien und
Professor Dr. Georg Gottfried Gervinus in Heidelberg.

Der erstgenannte, ein hervorragend tüchtiger und thätiger Geschäftsmann in seinem für das Geistesleben eines Volks so wichtigem Fache, war Mitglied unseres Vereins seit dem ersten Jahre seines Bestehens. Ludwig Eckardt gehörte zu den Stiftern desselben und war bis zur General-Versammlung des vorigen Jahres Mitglied des Vorstandes. Wenn er als solcher sich lässig zeigte, so lag der Grund davon wohl nur in der Ungunst seiner persönlichen Verhältnisse, die ihm nicht gestatteten die weiten Reisen zu den Vorstandsitzungen und Jahresversammlungen zu unternehmen. Durch Schrift und Wort, insbesondere durch seine viel besuchten öffentlichen Vorträge, denen er zuletzt vorzugsweise sein Talent widmete, ist er theils unmittelbar und mehr noch mittelbar, durch Belebung des Interesses an ächter Kunst und Poesie und durch Klärung und Schärfung des Urtheils über sie, für unsere Zwecke thätig gewesen. — Der schwerste Verlust nicht nur für uns, sondern für die deutsche Literatur, das deutsche Volk, ist der Tod von Gervinus, des langjährigen Ehren-Mitglieds unsres Vereins. Seine deutsche Literaturgeschichte, in der bereits Shakespeare's Name eine bedeutende Rolle spielt, und insbesondere seine Monographie über Shakespeare ist Ihnen allen ohne Zweifel bekannt. Wenn er Shakespeare's Dichtungen vorzugsweise von Seiten ihres ethischen Gehalts betrachtet, den reichen Schatz sittlicher und politischer Lebensweisheit, der in ihnen niedergelegt ist, zu heben und die Kraft

und Grösse seiner Charaktere, insbesondere seiner tragischen und historischen Helden in's Licht zu stellen suchte, so lag das nicht nur in seiner eigenen ethisch gediegenen, kraft- und charaktervollen Natur, sondern es entsprang zugleich aus einer tiefern Erkenntniss und richtigeren Würdigung Shakespeare's selbst: er hat damit eine Seite seiner Dichtungen hervorgehoben, die, obwohl sie zum innersten Kern derselben gehört, viel zu wenig beachtet worden war; er hat sich das hohe Verdienst erworben, unsrem zu Luxus und Genusssucht, Frivolität und Libertinage neigenden Zeitalter an dem Vorbilde Shakespeare's gezeigt zu haben, dass ächte Kunst und Poesie wie ächte Humanität nur in dem Boden strenger Sittlichkeit und ethischer Charakterfestigkeit wurzelt, und ohne diesen Halt alle Schönheit und Grösse, alle Macht und Pracht rettungslos verkommt und zerfällt. Ehre seinem Gedächtniss! —

Bericht über die Jahresversammlung zu Weimar,

am 1. Juni 1871.

Die siebente Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wurde durch einen Vortrag des Prof. Dr. Elze über 'Shakespeare als Lyriker' eingeleitet und danach vom Herrn Präsidenten Prof. Dr. Ulrici der vorstehende Jahresbericht abgestattet. Behufs Prüfung der Jahresrechnung und Entlastung genehmigte die Versammlung wiederum den bisherigen Modus. Auf Antrag des Herrn Intendanten Dr. v. Bodenstedt wurde nach längerer Debatte beschlossen die sogenannten Discussionsabende zu reorganisiren und die Jahresversammlungen durch freie Vorträge und öffentliche Besprechungen ästhetischer oder philologischer Controversen aus dem Gebiete der Shakespeare-Forschung zu beleben, deren Themata nebst dem Namen der Antragsteller in der Einladung zur Versammlung angegeben werden sollen. Die Wahl des Ortes für die nächste Jahresversammlung wurde dem Vorstande überlassen. Schliesslich erfolgte die Vertheilung des Jahrbuches (Band VI.) an die anwesenden Mitglieder.

Wie soll man Shakespeare spielen?

III. Romeo und Julie.

Von

H. Freiherrn v. Friesen.

Unser wunderlicher alter Freund hat sich herbeigelassen, mir über sein Lieblingsthema einen ausführlichen Brief zu schreiben, der hiermit den Shakespeare-Freunden mitgetheilt sei:

Wenn Sie, verehrter Freund, mir hieher, in die Einsamkeit meines Badeaufenthaltes, die Frage nachsenden: Wie meine Träume über das Thema: „wie soll man Shakespeare spielen?“, auf die Rolle Julia's in *Romeo and Juliet* angewendet werden sollen, so müssen Sie Sich vor allem Andern darauf gefasst machen, Manches zu vernehmen, was Sie kaum werden erwartet haben, ja, was Ihnen vielleicht in Ihre Frage nicht unmittelbar einschlagend erscheinen wird. Die Beantwortung derselben möchte ich fast für die schwerste, gewiss für die verwickeltste Aufgabe halten; denn bei dieser Rolle reichen alle fein ersonnenen Theorien nicht aus. Die ganze Dichtung erhebt uns in Regionen, in welchen menschliche Gedanken oder Betrachtungen uns kaum genügen können, um uns der zarten und doch so sicheren Fäden zu bemächtigen, welche dieselbe mit unserer beschränkten Endlichkeit verbinden. Dazu kommt, dass ich hier nicht im Stande bin, mich in Niederschriften unterrichteterer und gediegenerer Kritiker zur Unterstützung meiner Schwäche Raths zu erholen. Darum werden Sie also wirklich nur mit Träumen fürlieb nehmen müssen. Vielleicht ist dies nicht zum Nachtheil der Sache, wenn es nämlich wahr ist, dass zuweilen ahnende Träume uns in das Reich der Ideen mehr einführen und unvermuthet unsere Anschauungen mehr erweitern, als es dem wachen Geist gegeben ist. Beden-

ken Sie ferner, dass Sie es mit einem alten Manne zu thun haben, und Alter macht geschwätzig.

Es sind jetzt allerdings gerade 50 Jahre verflossen, seitdem ich Romeo und Julie zum ersten Male auf der Bühne gesehen habe, und der Eindruck dieses Erlebnisses hat sich meinem Gedächtniss so tief eingeprägt, dass ich fast sagen kann, immerwährend mit ihm gelebt zu haben. So oft ich dieses wunderbare Stück wieder gesehen oder wieder gelesen habe — und das ist oft geschehen — hat mir die Erinnerung an diesen ersten Eindruck immer als Ausgangspunkt meiner Anschauungen, Empfindungen und Betrachtungen vorgeschwebt. Ob diese Vorstellung so vollkommen und musterhaft gewesen sei, dass sie überall verdient hätte, als Maassstab zu dienen, vermag ich nicht zu entscheiden. Die bekannte Künstlerin, Stich, spätere Crelinger, gab die Julia, ihr Gatte den Mercutio. Sie war in Jahren sowohl als in der Fülle der Gestalt schon ziemlich vorgeschritten. Sie werden vielleicht bei dem Gedanken seufzen, dass die Rolle der Julia, die, fast noch ein Kind, die zarteste Erscheinung sein sollte, einer schon gereiften Schönen von völliger Gestalt zugefallen sei, und Ihre Klage würde berechtigt sein, wenn es bei dem Zauber des Stückes überhaupt auf Aeusserlichkeiten ankäme. Wie dem auch sei, so weiss ich doch so viel gewiss, dass diese Macht des Zaubers damals so überwältigend auf mich wirkte, dass mir die Erscheinung, wie sie war, zur völlig rückhaltlosen Hingebung genügte und keine Frage über ein „Wie und Warum", kein Gedanke darüber, ob das oder jenes besser und anders hätte sein können, mich bedrängte, und so sollte es, wie ich meine, im Grunde bei dem Genuss eines jeden Kunst- und Dichterwerkes, um wie viel mehr bei diesem Stücke sein.

Ich begreife, dass ein Urtheil nach dem ersten Anblick das, was man im Drama gemeinhin Motive zu nennen pflegt, bei dieser Tragödie nicht allein völlig vermissen, sondern auch kaum der Nachfrage werth halten könne. Alles, was vor unseren Augen vorgeht, tritt, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, so blitzartig ein, und, was das Befangendste ist, Blitz und Donnerschlag fallen oft so dicht zusammen, dass wir nicht Musse zu solcher Nachfrage finden. Was ich in Bezug auf Shakespeare'sche Stücke das Eigenthümliche ihrer Atmosphäre zu nennen liebe, das besitzt gerade dieses Stück in prägnantester Weise. Von Haus aus umgiebt uns eine Gewitterschwüle brennender Leidenschaftlichkeit. Woher dieser Hass der Capulets gegen die Montagues? Wir müssen ihn auf Treu und Glauben hinnehmen, und dürfen uns daher kaum wundern, dass aus gemeinen

Hänseleien gemeiner Burschen ein blutiger Strassenkampf zu entstehen droht, an welchem die leichtsinnige Jugend wie das gesetztere Alter mit gleicher Hitze der Uebereilnng sich zu betheiligen bereit ist. Und wie diese Flamme, fast aus einem Nichts empor zu lodern scheint, so geschicht fast Alles im Laufe der Handlung. Das Fest im Hause Capulet, der Entschluss Romeo's und seiner Freunde, an demselben sich ohne Einladung zu betheiligen, sowie vieles Andere sehen wir im Grunde nur, weil es eben so sein muss und wo allenfall seines Motives gedacht wird, ist es nur schwach und kaum stichhaltig. Die Absicht der Eltern Julia's, sie mit dem Grafen Paris zu vermählen, erscheint wie vom Zaune gebrochen. Bei der zarten Jugend Julia's hat es damit so wenig Eile, dass die Mutter sich in dieser Beziehung für verpflichtet hält, eine Apologie darüber zu geben; von einer Bewerbung des schönen jungen Mannes ist kaum die Rede, selbst bei der ihm gebotenen Gelegenheit auf dem Feste sehen wir keine Spur davon. Am Auffallendsten ist der, gleich einem Blitze aus heiterem Himmel auf Julia niederfallende Zorn des Vaters, den wir bis dahin nur als einen gemüthlichen Alten, wenngleich von einiger Reizbarkeit kennen gelernt haben. Ist doch Julia's Widerstand gegen diese übereilte Verbindung, ihre Bitte um einen billigen Aufschub, selbst abgesehen von ihren geheimen Gründen, nichts weniger als unvernünftig und überdies wird sie noch mit aller Bescheidenheit kindlicher Ehrfurcht vorgetragen. Ich habe wohl die Frage aufwerfen hören: „Warum vertraut sich Julia nicht ihrer Mutter? Warum gesteht sie nicht ihre Vermählung mit Romeo?“ Dagegen möchte ich erwidernd fragen, warum nicht eine gleiche oder ähnliche Frage des Zweifels allen anderen Uebereilungen der Verblendung und Leidenschaft, die sich in diesem Stücke an einander drängen, gegenüber gestellt werde? Warum muss Mercutio den Degen gegen den wilden Tybalt ziehen, da ihn dieser nicht persönlich beleidigt, ja er selbst nicht lange vorher von der Gewandtheit desselben und der misslichen Aufgabe mit ihm zu fechten gesprochen hat? Warum kehrt dieser nach der tödtlichen Verwundung Mercutio's zurück, da er doch allen Grund hatte, zu fliehen? Am Gewaltsamsten drängt sich uns das „Wie“ und „Warum“ auf bei der Handlungsweise Lorenzo's. Oder wäre es vielleicht für weise zu halten, oder doch mindestens zu billigen, dass sich dieser liebenswürdige und verständig scheinende Priester auf das erste Andrängen Romeo's bereit erklärt, den Ehebund zwischen ihm und Julia einzusegnen? Nicht dass er den Erbhass der gegenseitigen Häuser vergessen hätte oder ignorirte. Dieser Umstand

dient ihm sogar zum Motiv für einen Schritt, der, bei der kaum erstandenen Neigung der blutjungen Liebenden, bei der völligen Unwissenheit der beiderseitigen Eltern, an sich selbst schon höchst bedenklich, wenn nicht strafbar erscheinen darf, und jedenfalls zu den ernstesten realistischen Zweifeln und Einreden berechtigen würde, wenn nicht in der Gesammterscheinung Gründe lägen, dieselben schweigen, ja fast kaum aufkommen zu lassen.

Vielleicht dass Sie das Alles für einen bitteren Tadel gegen die ganze Dichtung halten könnten. Wenigstens liegt die Frage nahe, ob diese Auslassungen nicht von Neuem zum Anhalt dienen könnten, um den häufig gegen Shakespeare erhobenen Vorwurf einer zu grossen Achtlosigkeit in der Motivirung seiner Dramen wiederaufzunehmen. Ich zweifle, dass es genügen könnte, wenn man zur Abwehr darauf hinwiese, dass der Stoff nicht eigentlich ihm gehöre, und er daher höchstens für die Wahl desselben, nicht aber für dessen Inhalt verantwortlich zu machen sei. Allerdings spricht man sogar von einem älteren Stücke, dem dieses nur nachgearbeitet sei. Das ist nun freilich nicht ausgemacht, mindestens fehlen uns alle Anhaltspunkte darüber, wie ein, möglicher Weise vorhanden gewesenes, Stück diesen Stoff behandelt und ob Shakespeare dasselbe gekannt habe. Aber mit desto grösserer Sicherheit können wir auf altitalienische Novellen, sowie französische und englische Bearbeitungen hinweisen. Es würde müssig sein, auf L. da Porta, dessen Erzählung, wenn ich nicht irre, die älteste ist, oder auf Bandello zurückzugehn, da jene neueren Quellen Shakespeare gewiss näher standen.[1]) Wie dem auch sei, diese Fabel von Romeo und Julia war dem Publicum Shakespeare's so geläufig und hatte, trotz ihrer Abenteuerlichkeit, eine so allgemeine Theilnahme gefunden, dass er für gerechtfertigt gehalten werden konnte, wenn er den Stoff, so wie er ihn fand, uns dramatisch wiedergab. Man kann hinzufügen, dass in den Stürmen und Wirrsalen der italienischen Parteikämpfe des Mittelalters weit mehr auf Erden habe vorfallen können, als unsere Schulweisheit sich träumen lasse. Sollte daher auch der Parteihass der Montechi und Capuletti und demgemäss die ganze tragische Geschichte nicht buchstäblich historisch sein, sowie denn Dante in seiner *Divina Comedia* diese edlen veronesischen Geschlechter als be-

---

[1]) Im 4. Bande der Shakespeare-Uebersetzung von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft giebt A. Schmidt bei Gelegenheit seiner Einleitung zu diesem Stück genügende Beweise, dass die nächste Quelle des Dichters Arth. Brooke's Gedicht über diesen Stoff gewesen sei.

freundet aufführt, so muss doch unter allen jenen Umständen ein unverwüstlicher Kern ideeller Wahrheit in dieser Fabel eingeschlossen liegen. Wäre es denn gegründet — was allerdings von manchem Shakespearekenner bestritten wird, von mir aber, wie Sie wissen, oft behauptet worden ist — dass es Shakespeare in seinen Dramen immer mehr auf die vollständige Darstellung des Ereignisses als auf die peinliche Motivirung desselben aus den Gesinnungen und Charakteren der handelnden Personen angekommen sei, so würden wir uns auch hier in dem Falle befinden zu bekennen, dass er in seinem Rechte sei, indem er die Begebenheit für sich selbst reden lasse.

Dagegen ist aber geltend zu machen, dass er trotz des Anhalts, den er in seinen Quellen fand, dennoch als der eigentliche Schöpfer des Stoffes, wie er hier vor uns liegt, zu betrachten ist.[1]) Denn seine Darstellung ist von der Art, dass alle anderen Ueberlieferungen dieses Ereignisses uns nur matt erscheinen. Er wird also doch für denselben verantwortlich zu machen sein, und wäre die Aufstellung richtig, dass es an der Motivirung dieses höchst wunderbaren Ereignisses fehlte, so würden diese Vertheidigungsgründe lange nicht genügen. Aber sie ist ja nur das Resultat von dem überwältigenden Eindruck des Ganzen, und es handelt sich daher nur darum, dass wir von diesem Eindruck uns erholen, um zu erkennen, wie in diesem Drama Alles, was uns erschüttert und überrascht, mit dem erschöpfendsten Tiefsinn motivirt ist, ja dass sogar die scheinbar überraschendsten Wendungen die gediegenste Motivirung in sich selbst tragen, weil sie unter einander in der Gegenseitigkeit der engsten Verbindung von Ursache und Wirkung stehn.

Ich muss hier wiederholen, was ich schon mehr als Ein Mal als eine der hervorragendsten Eigenthümlichkeiten Shakespeare's

---

[1]) Man wird entgegenhalten wollen, dass sich Shakespeare in wenigen seiner Dramen so genau an seine Quelle gehalten habe. Es ist auch nicht zu läugnen, dass nicht allein die verschiedenen Situationen und einzelnen Entwickelungsstufen des Gesammtereignisses mit wenigen Ausnahmen dem Gedicht von Arth. Brooke nachgebildet, sondern sogar viele Bilder und Methaphern demselben entnommen sind. Und man könnte kaum darin eine wesentliche Umgestaltung des Stoffes bemerken wollen, dass er z. B. die Gestalt des Mercutio, der in seinem Original noch vorübergehender auftritt, als im Drama, fast neu geschaffen und die verhängnissvolle Begegnung des Grafen Paris mit Romeo am Grabe Julia's neu hinzugedichtet hat. Demungeachtet hat der Dichter, wie aus dem Folgenden genauer erhellen wird, das ganze Ereigniss erst zu einem wahrhaft tragischen gemacht, während alle vorhergehenden Behandlungen dieses Stoffes — soweit sie mir bekannt sind — uns im Grunde nur eine höchst traurige und rührende Liebesgeschichte erzählen.

ausgesprochen habe. Bei den meisten und wenigstens bei den vollendetsten seiner Dramen handelt es sich niemals nur um hinreissend fesselnde und überraschend blendende Gemüthszustände Einzelner, sondern stets um Erscheinungen im Gesammtleben der Menschheit, unter welchen allein die darzustellenden Verwickelungen im Innern, wie im Aeusseren möglich werden. Nur auf diesem Wege ist der Geist des Beschauers und Lesers der Anschauung und dem Verständniss des Verhängnisses zuzuführen. Denn indem diese Macht jedem denkenden und empfindenden Geiste ahnungsvoll nahe steht, und im Grunde von jedem Gemüth der Gegenstand einer unbewussten Beschaulichkeit ist, kann es uns nicht befriedigen, wenn in der Tragödie das Menschliche als vorzugsweise überwiegend dargestellt wird. Wir verlangen vielmehr, dieses in seinen Beziehungen zum Uebermenschlichen oder das Endliche im Verhältniss zum Unendlichen dargestellt zu sehn. Und gerade deshalb kann weder ein Spiel des launenhaften Zufalls oder ein fatalistisches prädestinirtes Schicksal, noch menschliche Berechnung oder die Intrigue den Boden und die Veranlassung der darzustellenden Verwickelungen bilden, welche wir wirklich für tragisch halten sollen. Nur in solchen Fällen, wo sich Verhältnisse und Umstände, deren Ursprung, Anordnung und Leitung über der Macht der Sterblichen steht, auf alle in den darzustellenden Verwickelungen befangenen Individuen nach deren Eigenthümlichkeit einen überwältigenden Einfluss ausüben, kommen wir zu der unverkürzten Empfindung des Tragischen. Mit dieser ist es aber auch bedingt, dass wir auf realistische Anschauungen und Forderungen, wie sie unter andern Umständen vollberechtigt sein würden, unter Anerkennung und Würdigung jenes überwältigenden Einflusses verzichten müssen. Selbst der Begriff der Schuld oder des Verbrechens ist auf die unter andern Umständen demselben unterzuordnenden Verirrungen, Verschuldungen oder Vergehn der Einzelnen nicht ohne Vorbehalt anwendbar. Denn ist es nach dem Satze von Aristoteles richtig, dass der Hauptzweck der Tragödie in der Erregung von Furcht und Mitleid, und in der Reinigung von diesen Leidenschaften liegt, dann müssen wir in uns selbst diesen Einfluss genug mit empfinden oder leiden, um ihn als einen furchtbaren zu erkennen, und unter der Anerkennung desselben auch in denjenigen Fehltritten und Verirrungen, die uns unter andern Umständen nur Abscheu oder mindestens sittliche Entrüstung erregen würden, natürliche Folgen menschlicher Schwäche und Hinfälligkeit mit versöhnender Theilnahme zu betrachten.

Nennen Sie diese Auslassung keine Abschweifung von der Haupt-

sache. Sie gehört recht eigentlich zum Verständniss dieser Tragödie und der Frage, wie sie dargestellt werden soll. Denn liegt nicht schon in dem Wenigen, was ich von der Handlung erwähnt habe, des Abnormen und Abenteuerlichen genug, um nach der Berechtigung desselben zu fragen? Und ist nicht auf der andern Seite unsere Befangenheit in dem Zauber dieses Gedichtes nur die Folge der organischen Einheit desselben? Ich meine nur daraus, dass in dem ganzen Ereigniss eine allgemeine Gluth der Leidenschaft vorwaltet, nur dadurch, dass auch wir sofort in dieselbe mit hineingerissen werden, ist es möglich, das Aeusserste nicht blos für erklärlich zu halten, sondern sogar bis zur innigen Theilnahme mitzuempfinden. Schon von diesem Gesichtspunkte aus sollte es, mindestens zum Theil, unserer Anschauung und unserem Verständniss nahe gebracht werden, wie die Gluth der Liebe von Julia und Romeo, unter anderen Umständen vielleicht kaum denkbar, in diesen Verhältnissen ihren natürlichsten Boden finden konnte. Denn welches Recht sollten wir wohl haben, dem Hass eine grössere Gewalt und Freiheit in dem Hinwegsetzen über alles Menschliche und Sittliche einzuräumen, als der Liebe? Und doch sprechen wir nur von der einen, ja nur von der allgemeinsten Seite des Ganzen. Mit intuitiver Meisterschaft führt uns schon im Beginn der Handlung der Dichter in einen Kreis von Gemüthsbewegungen ein, wo die Berührung mit dem Uebersinnlichen nicht allein von selbst gegeben ist, sondern auch die Grenze zwischen der bewusstvoll regelnden Kraft des freien Willens und der unbewussten Hingabe an leidenschaftliche Neigung liegt. Dieser Romeo, der schon im Morgenthau die Einsamkeit des Sycomorenhains[1]) aufsucht — und wäre er auch nur

---

[1]) The sycamore, oder sycamore-tree (*σῦκον*, die Feige, und *μόρον*, die Maulbeere) heisst eigentlich die Maulbeerfeige, ein Baum, der sich vorzugsweise in Aegypten häufig findet, aber auch in Palästina nicht selten vorgekommen zu sein scheint, da er in der Bibel wiederholt erwähnt wird, (Am. 7, 14, Luc. 19, 4, 1. Kön. 10, 27, 1. Chron. 27, 28, Psalter 78, 47.) Wiewohl Schlegel an dieser Stelle übersetzt „der Kastanienhain" und A. Schmidt (Shakespeare's dramatische Werke etc., herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 13, 4.) diesen Ausdruck nicht corrigirt, habe ich dennoch in meinen Auslassungen das Wort des Originals beibehalten, weil es mir, gleich der Nachtigall im Granatbaume (A. III. Sc. 5.) die Empfindung einer südlichen, uns fremden Atmosphäre erregt. Mir liegt darin sowohl, als in der Wärme einer milden Sommernacht, welche uns bei der liebeglühenden Unterredung zwischen Romeo und Julia (A. II., Sc. 2.) umgiebt, eine Andeutung darüber, dass Shakespeare auch in den Nebensachen die erhöhte Gluth der Lebens- und Liebeswärme, in welcher *er bei dieser Dichtung* lebte, wollend oder nicht wollend ausdrücken

eine Nebenfigur — mahnt uns unwillkührlich an dieselbe Bedeutsamkeit vom Reich der Träume, wie die reizende Rede Mercutio's über Frau Mab. Ja ich möchte fragen, ist der Pater Lorenzo, dessen Mitschuld an dem tragischen Ausgang Niemand verkennen und dem dennoch Niemand eine sympathische Zuneigung versagen wird, nicht auch ein Träumer zu nennen? Wenigstens ist es kaum auf eine andere Weise zu erklären, dass er mit diesem liebenswürdigen Leichtsinn in das vernichtende Rad des Verhängnisses einzugreifen wagt.

Nicht dass Shakespeare diese Gleichgültigkeit einer allgemeinen Erregbarkeit für die Leidenschaft mit der Neigung zu einer in träumerischer Schwärmerei schwebenden Gemüthsstimmung erfunden hätte. Sie geht vielmehr als ein charakteristischer Zug durch die ganze Zeit hindurch, aus welcher die Fabel von Romeo und Julia herrührt und bietet uns fast durchgängig den Schlüssel zu dem Räthsel des Widerstreits, den wir zwischen den leidenschaftlichen Ausbrüchen nach der Seite feindlichen Hasses und zwischen dem schwärmerischen Hingeben an eine ideelle Richtung in der romantischen Zeit des Mittelalters Schritt für Schritt begegnen.

Des Dichters poetisches Verdienst ist es eben, sie in der Erscheinung dieses Ereignisses so durchgefühlt und mit erlebt zu haben, dass sich ihm die Vergegenwärtigung derselben in diesem Drama von selbst anbieten musste. Und ist es ihm mit der Erfüllung dieser unabweislichen Aufgabe gelungen, uns das tragische

musste. Dem ungeachtet sei weder Schlegel noch A. Schmidt wegen der von ihnen beliebten Uebersetzung getadelt. Für uns Deutsche ist das Wort „Sycomore" unverständlich geworden, weil es nicht bloss aus dem allgemeinen Sprachgebrauch, sondern sogar seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts aus der Wissenschaft verschwunden ist. Selbst Luther scheint bei seiner Bibelübersetzung die eigentliche Bedeutung dieses Namens nicht geläufig gewesen zu sein, da er an allen Stellen, mit alleiniger Ausnahme 1. Kön. 10, 27, den Ausdruck Maulbeerbaum dafür wählt. Man kann daher die Uebersetzer nur loben, dass sie es einer philologischen Caprice vorzogen, den uns vertrauten Namen „Kastanienhain" zu wählen. In England verhält es sich anders. Dass zu Shakespeare's Zeiten der Name Sycamore, selbst dem Munde des Volkes nicht fremd war, geht aus dem kleinen Liede hervor, das Desdemona (Oth. V. 3) singt, und das sich auch in Percy's Reliques findet. Shakespeare konnte ihn daher in L. L. L. (V, 2.) getrost gebrauchen, ohne zu befürchten, dass sein Publicum ihn nicht verstehe. In beiden Stellen übersetzt Tieck „Feigenbaum" und Hertzberg wählt in L. L. L. „Platanen", was nicht Tadel verdient; denn im Anfang des vorigen Jahrhunderts wurde der Platanenbaum zuweilen noch Sycomore genannt. Uebrigens ist heutzutage dieser Name in England noch nicht vergessen, da er auf einen aus Amerika zur Zierde der Gärten überführten Baum (Broussonetia papyrifera, ebenfalls ein Mitglied der ausgebreiteten Familie „*Morus*"), wenn auch nicht wissenschaftlich, so doch usuell übertragen ist.

Ereigniss als einen Bruchtheil des allgemeinen Lebens der gesammten Menschheit zu schildern, so hat er uns eben dadurch nicht allein eine Erscheinung geboten, welche im vollen Sinne des Wortes den Namen einer Tragödie verdient; er hat uns auch in eine Sphäre eingeführt, welche — wenigstens soweit meine Einsicht und Erinnerung reicht — seinen Vorgängern in der Darstellung dieser Begebenheit fremd geblieben war.

Nun werden Sie, wie ich vermuthe, nicht mehr fragen, warum wir Romeo zuerst in der Befangenheit einer fruchtlosen Liebesschwärmerei für die grausame Rosalinde kennen lernen müssen. Handelte es sich nur darum, dass wir an ihm die krankhafte Ueberfülle eines unbefriedigten Liebesbedürfnisses allein beobachten sollten, dann allerdings könnte die Frage berechtigt scheinen, wie der schnelle und plötzliche Wechsel seiner Neigung Entschuldigung finden dürfe. Dass selbst dem Dichter der Anstoss dieser Frage nicht völlig fremd war, glaube ich aus den wenigen Worten des Chorus nach dem ersten Acte vermuthen zu dürfen. Sie klingen fast wie eine Apologie zu Gunsten der Annahme des Glaubens, dass Romeo einem überwältigenden Zauber erlegen sei. Bedeutsamer scheint es mir dagegen, dass ihn seine Gemüthsstimmung von vorn herein aus dem Gleichgewicht gerückt, und daher die Empfänglichkeit für Alles, was in der Welt der Wirklichkeit um ihn vorgeht, übertäubt hat. Und es ist in Bezug auf die tragische Bedeutung der ganzen Begebenheit vom höchsten Belang, dass die weltlichen Händel seiner Umgebung tief unter seiner Stimmung liegen und er, wie in bewusstloser Träumerei, unberührt von ihnen, über dieselben dahinwandelt. Denn gerade in der Erhabenheit des einzelnen Individuums über der allgemeinen Stimmung liegt nicht, wie wir leicht vermeinen, ein Freibrief, sondern vielmehr die äusserste Gefahr gegenüber der Gewalt des Verhängnisses. Und dass wir diejenigen am grausamsten von dem Verhängniss ergriffen und vernichtet sehn, denen wir unsere Neigung am bereitwilligsten zuwenden, weil sie durch blendende Vorzüge aus den Uebrigen hervorragen, ist eben der wesentliche Hebel des tragischen Mitleids und der tragischen Furcht.

Auch an Julia müssen wir denselben Maassstab des Urtheils anlegen. Sie und Romeo befinden sich, gegenüber ihren Umgebungen in der Welt der Realität, im Zustande der äussersten Unschuld. Ich begreife', wie die Menge fragen könnte: So wäre es denn ein Irrthum oder ein Missverständniss, wenn man in Julia's Wesen und ihrer Handlungsweise die Gluth der Sinnlichkeit als vorherr-

schendes Motiv ansehn wollte? Wir sollten also nicht das Feuer ihres südlichen Temperamentes als Erklärung und Entschuldigung anzuziehen brauchen? Die von Schlüpfrigkeiten überfüllten Reden der Amme und die von unläugbarer Sinnlichkeit eingegebenen Worte der Mutter (Act I., Sc. 3), mit welchen sie ihrer Tochter die äussere Erscheinung des Grafen Paris rühmt, sollten nicht den Sinn und Zweck haben, uns die Aufregung von Julia's Sinnlichkeit durch ihre täglichen und stündlichen Umgebungen zu erläutern und gewisser Maassen zu rechtfertigen?

Die Zweifel und Bedenken, welche empfindlichen Seelen zu diesen und ähnlichen Fragen Anlass geben können, sind älter als Shakespeare selbst.[1]) Auch scheinen sie, nach dem allgemein gangbaren Urtheil über Julia's innerstes Wesen, allzunahe zu liegen, um sie nur mit einem trockenen „Nein" zu beantworten, wenn auch kein sterblicher Laut hinreicht, in das tiefe Geheimniss dieser wunderbaren weiblichen Erscheinung bis auf den Grund einzudringen. Vielleicht dass Sie in realistischer Laune fragen: Warum nur immer von einem tiefen Geheimniss reden? Sollte man wohl gar Shakespeare zu einem Mystiker machen wollen? Ich bin keck genug, diese Frage dreist zu bejahen. In so fern ist Shakespeare allerdings Mystiker, als er einen tiefen und unerschütterlichen Respect vor dem Geheimnisse Gottes — oder wenn Ihnen das zu pfäffisch klingt — vor den unergründlichen Tiefen der Natur hat. In dieser aber gilt freilich kein Dualismus des menschlichen Wesens, keine Trennung des geistigen von dem sinnlichen Leben. Ja ich möchte glauben, die Annahme eines solchen Dualismus und die Gewohnheit nach ihr zu urtheilen, sei schon das Resultat der verlornen Unschuld der Natur. Ihr ist der Mensch nur ein unzertrennliches organisches Ganzes. Und ich sage nichts Neues, wenn ich behaupte, Niemanden als Shakespeare sei es je gelungen, so ganze Menschen von lebendigem Fleisch und Blut zu schaffen. Müssen wir uns daher diese Julia nicht als ein unverkürztes Ganzes in der ganzen Fülle ihrer jungfräulichen Blüthe denken? Ich meine auch ihr fast mährchenhaft zartes Alter fordert uns dazu auf.[2]) Unterwerfen wir uns denn diesen Vorder-

[1]) Vergleiche die in A. Schmidt's Einleitung zu Romeo und Julia mitgetheilte Vorrede zu Brooke's Gedicht von 1562, (Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel und L. Tieck etc., herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft Bd. IV. p. 173.)

[2]) Dem Realisten zum Trost will ich nur hinzufügen, dass mir Fälle bekannt sind, wo Mädchen aus südlichen Ländern schon mit 12 Jahren zu Jungfrauen gereift, verheirathet haben und glückliche Mütter geworden sind. Auch die Annahme,

sätzen, wie könnten wir uns dann der Vorstellung verschliessen, dass der, gleich einem Wunder in sie einschlagende Blitz der Liebe ihr geistiges wie sinnliches Wesen zugleich habe in Flammen setzen müssen. Nicht also weil sie von einem sinnlichen Taumel ergriffen war, entströmte ihr der wundervolle Monolog (A. III. Sc. 2.):

Hinab du flammenhufiges Gespann!

Das war es nicht, was sie trieb, von den süssesten Geheimnissen der Liebe mit beredter Zunge zu reden. Nur weil sie noch im vollen Besitz der reinsten Unschuld war und deshalb Seele und Leib noch in der innigsten Einheit in ihr lebten, war sie dieser Unbefangenheit fähig, einer Stimmung, in welcher sie dem Widerstreit zwischen dem Materiellen und Ideellen bis zur leisesten Ahnung entrückt war. Wo dieser, und sei es nur in leisem Lispeln, sich meldet, da müsste die plumpe Zunge schon stocken und die getrübte Einheit zwischen geistigem und sinnlichem Leben an der Anforderung der Natur schon Anstoss nehmen.

Wäre dem nicht so, dann würde der Heroismus der Liebe, dem schon von Anfang an das Abweisen des Widerspruchs von Seiten des Parteihasses wie selbstverständlich erscheint, und der dann sich über den Umstand hinwegsetzt, dass Romeo, ihr Gatte, von dem Blute ihres Geschlechtes befleckt ist, nicht allein ungenügend motivirt, sondern fast für anstössig zu erachten sein. Und um wie viel mehr müsste der Triumph dieses Heroismus undenkbar sein, mit welchem sie, allen furchtbaren und erschütternden Vorstellungen zum Trotz, den geheimnissvollen Schlaftrunk Lorenzo's trinkt.

Bei dieser Stelle kann ich mich nicht enthalten, darauf aufmerksam zu machen, dass gerade hier wieder von Neuem die eigenthümliche Kraft Shakespeare's, in den grössten und entscheidendsten Momenten seiner Dramen, in solchen, wo der eigentliche Brennpunkt des Tragischen im Allgemeinen, wie im Individuellen liegt, die höchste Meisterschaft der Kunst zu entwickeln, recht schlagend in die Augen springt. Wäre er uns hier, aus Schwäche der Ausführungsfähigkeit nur etwas in der Darstellung der Situation schuldig geblieben, oder hätte er, in ungenügend bemeisterter Begeisterung sich überstürzend, unsere Imagination durch ein maassloses Gebahren verwirrt, wie

---

dass sich die Amme in der Berechnung von Julia's Alter irre, indem diese zur Zeit ihrer Entwöhnung nicht älter als ein Jahr und daher zur Zeit der Handlung nicht 14, sondern nur 12 Jahre alt gewesen sein könne, ist nicht richtig. Es sind mir vielmehr nach den Versicherungen von Augenzeugen auch aus der Gegenwart Beispiele bekannt, dass in Italien und Spanien Kinder erst mit dem erfüllten 3ten Jahre entwöhnt werden.

wenig würden wir fähig sein, das reine Bild einer fast übermenschlichen Erhabenheit in Julia's Liebe vor unserem geistigen Auge zu sehn. Geben wir uns im Sinne des Dichters der Anschauung dieser Begeisterung unter dem Einfluss einer Liebesmacht, welche uns in Bezug auf ihre Quelle und ihr inneres Wesen in die höchsten und zugleich geheimnissvollsten Regionen des Empfindens und Denkens verweist, unbefangen hin, dann wird sich auch die erläuternde Antwort auf jene Fragen und Bedenken finden; wir werden nicht blos einsehen, dass, wenn auch die schlüpfrigen Reden der Amme, die Schilderungen der Mutter vom Reize männlicher Schönheit nicht den vermeinten Einfluss auf die Erregung von Julia's Sinnlichkeit haben noch haben sollen, dennoch in diesen und anderen Details der Handlung eine tiefsinnige Bedeutung zur Erläuterung des ganzen Ereignisses liegt. Als entschiedener Gegensatz gegen die reine und unverfälschte Natur Julia's sind sie in ihrer realistischen Gemeinheit unentbehrlich, indem sie mit scharfer Linie die Grenzscheide bezeichnen, auf welcher Julia sich von der umgebenden Welt trennte und trennen musste.

Wir dürfen uns nicht wundern, dass sie von vornherein mehr von der Mutter geschieden ist, als von der cynischen, fast mit jedem Worte anstössig redenden Amme. In dem, was uns zunächst steht, verletzt und entfremdet der Widerspruch in der Empfindung immer entschiedener, als in dem durch voraus angenommene Unterordnung uns Entfernteren. Wie käme es sonst, dass häufig Personen der feinsten Bildung von Dienstboten Insinuationen, welche, nach ihrem anstössigen Gehalt, von Seiten Gleichgestellter oder gar ehrfurchtgebietender Verwandten, ihnen zum äussersten Aergerniss gereichen würden, mit unbeirrter Gleichgültigkeit überhören? Dazu kommt, dass diese Amme in dem Hause Capulet eine Person von Bedeutung zu sein scheint. Die Mutter selbst muss sie befragen, um über das Alter ihrer Tochter zur Gewissheit zu kommen, und sie lässt sich bei dieser Gelegenheit einen Ausbruch der Schwatzhaftigkeit gefallen, den Julia's Einspruch allein zu hemmen vermag. Selbst der Herr des Hauses nimmt es mit diesem Mitglied der '*famiglia*' — so nennt der vornehme Italiener noch heute seine Dienerschaft — nicht sehr genau. Er hat keine Zurechtweisung für ihre Anmaassung bei Gelegenheit der übereilten Vorbereitungen zu dem Hochzeitsfest des Grafen Paris. Wenn also Julia ihre bereitwillige Vermittelung annimmt, so lange diese ihrem Liebesbedürfniss entspricht, so liegt darin kein Beweis gegen, sondern mehr ein Beweis für ihre Unschuld. In solcher kann ihr Gemüth, durch keinen

Faden gefühlvoller Verbindung mit der reellen Welt im Zusammenhang stehend, von dem Verwerflichen, das in der Handlungsweise der Amme liegt, nicht die leiseste Ahnung haben. Dass die Autorität der Mutter für Julia nur in den äussern Formen ihre Grenzen hat, sowie denn das gesammte Haus- und Familienleben nur in diesen lose zusammenhängt, das sollte kaum der Erinnerung bedürfen; nirgends eine Spur von dem Bedürfniss der Mutter, ihr Kind durch engere Banden an sich zu knüpfen. Ich habe es von einer geistreichen Frau [1]) als eine nicht zu rechtfertigende Härte des Dichters tadeln hören, dass die Mutter bei Julia's Weigerung, sich dem Grafen Paris zu vermählen, in die Zornworte ausbricht:

Wär' doch die Thörin ihrem Grab vermählt.

Weit entfernt jedes Wort in diesem Drama rechtfertigen zu wollen, mag ich nicht darüber streiten, ob der Dichter diese Rüge verdient oder nicht. Das aber scheint mir gewiss, dass die maasslose Härte der Eltern, und vorzugsweise der Mutter, an dieser Stelle eine unbedingte Nothwendigkeit ist, um den letzten Schimmer eines seelischen Verhältnisses zwischen Mutter und Tochter zu verwischen. Und doch ist Julia in kindlicher Unschuld noch erhaben genug, um den leidenschaftlichen Verwünschungen des Vaters und der Mutter die rührendsten Bitten entgegenzusetzen.

Sie werden hiernach, wie ich vermuthe, mit mir fühlen, wie mir die Frage des bekannten Realisten an dieser Stelle: weshalb sich Julia ihrer Mutter nicht vertraue und ihre Vermählung mit Romeo nicht eingestehe, fast wie ein Traum erscheinen muss, an dessen Wirklichkeit ich kaum glauben kann. Denn ich sehe mit dieser Scene eine so tiefe Kluft zwischen Mutter und Tochter gerissen, dass auch für den Fall der Fähigkeit dieser, ein Bekenntniss abzulegen, ich mir kaum die Möglichkeit denken könnte, wie ihre schwache Stimme dieselbe zu überschreien vermöchte. Noch mehr, ich glaube wir müssen uns denken, dass Julia in diesem Augenblick die Nennung von dem Namen Romeo's und das Bekenntniss ihrer Einheit mit ihm nur für eine Entheiligung hätte halten können. Nun ist sie freilich in die Arme der Amme und deren unheiliger Dienstfertigkeit hülflos geworfen. Dass sie vor dem verruchten Rathe dieser Creatur, Romeo aufzuopfern und sich mit sinnlicher Verworfenheit in die Arme des noch schöneren Grafen Paris zu werfen, ohne Bedenken zurückbebt, bitte ich Sie nicht in dem Sinne zu nehmen, als sollten wir daraus um so sicherer erkennen, wie wenig der Taumel

[1]) Caroline Schlegel nachherige Schelling, in: Caroline, Briefe pp. 1. 202.

vorwurfsvoller Sinnlichkeit bei ihrer rückhaltlosen Hingebung an Romeo Antheil gehabt habe. Ihr Schweigen oder besser die armen und doch so bedeutsamen Worte, welche ihr als Erwiderung auf diesen schnöden Rath zu Gebote stehn, sprechen mit beredterer Zunge ihre innere Stimmung aus, als es eine Fluth von verwünschenden Widerreden, wie sie vielleicht einer kleineren Seele zur Hand gewesen sein würden, vermocht hätte. Vor unseren Augen erhebt sie sich mit dieser Fassung in der vollen Würde einer zur heiligsten Treue geweihten Gattin. Sollte aber nicht auch in ihrem Innern Alles, was noch von der Unschuld der unberührten Jungfrau übrig war, mit einem Male vor der zur Gewissheit reifenden Ahnung verschwinden, dass zwischen ihrem Wesen und dem der Welt mit ihrer Härte der Wirklichkeit eine unüberschreitbare Kluft liege? Ich muss so glauben, wenn ich sie in der nächsten Scene mit dem Pater Lorenzo unbefangen betrachte. Wozu sonst ihre Betheuerungen des festen Entschlusses, lieber sich mit eigner Hand vom Leben zu scheiden, „ehe diese Hand, die Lorenzo dem Romeo versiegelt, zur Urkund dient eines andern Bundes". Und glauben Sie nicht mit mir, dass die rasche Fassung, mit welcher sie nach der ausführlichen Schilderung des Mönches von den Wirkungen des Schlaftrunkes und den Folgen desselben das Gift ergreift, weniger von der wankenden Hoffnung auf eine sichere Hülfe als von dem Bedürfniss eingegeben ist, sich eher Allem anderen, als der Verletzung ihrer Treue zu unterwerfen?

Aber wir dürfen auch nicht bloss von der Erhabenheit Julia's über die gemeineren Seelen ihrer weltlichen Umgebungen reden. Auch über die Edleren, wie Lorenzo und selbst über Romeo, ragt sie hoch empor. In jedem Worte des Ersteren, ja in seiner ganzen Handlungsweise liegt, meines Bedünkens, durchweg der Ausdruck tiefer Verehrung für ihre ganze Erscheinung. Ich möchte in der Auslegung nicht gern zu weit gehen und mich nicht dem allbereiten Vorwurf der willkührlichen Interpretation aussetzen. Sonst würde ich vermuthen, dass selbst die rasche, man darf sagen, unbedachtsame Entschiedenheit des Mönches, das Bündniss zwischen Romeo und Julia einzusegnen, als Symptom der ungemessenen Verehrung desselben für Letztere zu betrachten und von dieser Seite her einiger Maassen zu erläutern oder zu entschuldigen sei. Dass uns Julia's Erscheinung, ganz im Sinne des Dichters, mit dem unwiderstehlichsten Zauber umfangen und dadurch uns der Besonnenheit beraubt hat, in welcher wir unter andern Umständen vor diesem raschen Schritte erschrecken würden, das werden Sie mir schwerlich

abläugnen wollen. Doch lassen wir das fallen, so werden Sie doch in dem Antrage des Mönches, den Schlaftrunk zu nehmen — nicht bloss seinem Inhalte nach, sondern auch nach der Art, wie er gestellt ist — den Ausdruck des äussersten Vertrauens auf die Erhabenheit von Julia's Gesinnung nicht verkennen wollen.

Auch in Bezug auf Romeo könnte man leicht damit anfangen auf den ersten Eindruck Julia's auf ihn hinzuweisen. Wir müssen wenigstens um der Sache willen glauben, dass ihm die begeisterten Worte bei dem ersten Anblick derselben und das unverweilte Aufgeben seiner bisherigen Liebesschwärmerei durch eine Erscheinung von höherer, sein eigenes Wesen weit überragender Macht eingegeben sei. Unzweifelhafter dient unserer Meinung das Verhalten Romeo's in der Zelle Lorenzo's nach Tybalts Tode. Glauben Sie nicht, ich wolle den Dichter tadeln, dass er in dieser Scene die Farben zu stark aufgetragen hätte, oder dass ich für Romeo nur Vorwürfe habe, wegen seiner unmännlichen Verzweiflung. So nothwendig Jenes war, um uns widerstandslos in die volle Bedeutung des unlösbaren Zusammenstosses von dem Ideellen in der höchsten Ueberspannung mit dem Realen in seiner ganzen Härte einzuführen, so natürlich ist auch dieses gerade für das in die äusserste Schwärmerei verwickelte Gemüth Romeo's. Aber Sie werden auf der anderen Seite zugeben, dass diese Befangenheit und kaum zu bewältigende Verwirrung in der Verzweiflung uns eine Gemüths-Individualität vergegenwärtigt, welche mit geringerer Ursprünglichkeit des inneren Wesens in der Sphäre einer Liebe von übermenschlicher Bedeutung nicht so heimisch ist, als wir von Julia glauben dürfen.

Und das Uebermenschliche in Julia's Liebe liegt für mich darin, dass ich in ihr eine Lebensströmung zu erkennen glaube, welche als ahnungsvolle Erinnerung aus dem verlornen Paradiese der Schöpfung übrig geblieben ist, die zwar in der realen Welt immer wieder als glänzende Erscheinung auftreten, ihre bleibende Stätte aber kaum in ihr finden kann, wenn sie nicht in völliger Abgeschlossenheit von derselben dem Zusammenstoss mit deren unerbittlich harten Bedingungen und Forderungen ausweicht. Wo sie dagegen mit dieser in Berührung kommt, oder, wie es hier der Fall ist, der leidenschaftlichen Stimmung und Aufregung der Gegenwart den Kampf anbietet, wird ihr Träger in der Zartheit seines ideellen Wesens der Uebermacht des Materiellen unerbittlich erliegen müssen.

So finde ich denn also die innere tragische Nothwendigkeit von dem Untergang der beiden Liebenden nicht in einer Schuld, geschweige denn einem Verbrechen an der göttlichen Natur selbst,

wohl aber in dem Abfall von der Ordnung, in welche die menschliche Welt durch ihre Schwächen und Hinfälligkeiten gebannt ist, und in deren Verletzung die Vergeltung unweigerlich eingeschlossen liegt.[1]) Wir dürfen daher den Realisten nicht blindlings schelten, weil er an den Gesinnungen und der Handlungsweise der leidenden Personen Anstoss nimmt. Wohl aber besteht hier, wie in vielen Urtheilen über grosse poetische Erscheinungen, der Vorwurf darin, dass nur das Menschlich-Reale zum Maassstab genommen und daher der in das Unendliche sich ausdehnende Horizont willkührlich verschleiert wird. Und je erhabener das Poem oder Kunstwerk ist, um so verderblicher wird dieses Missverständniss, weil mit der Erhabenheit des poetischen und künstlerischen Gegenstandes die Nothwendigkeit steigt, der symbolisch andeutenden Darstellungsweise die materielle Wahrheit aufzuopfern.

---

[1]) Es ist nicht selten der Vorwurf erhoben worden, dass die Katastrophe in letzter Instanz durch einen noch dazu widerwärtigen Zufall herbeigeführt werde. Man hat gemeint, wenn der vom Pater Lorenzo nach Mantua abgesendete Bruder Marcus nicht durch den Verdacht einer pestartigen Krankheit in dem Kloster, in welchem er einen Genossen für seine Reise aufsuchte, zufällig aufgehalten worden wäre, so würde Romeo die Nachricht Lorenzo's rechtzeitig erhalten und die beiden Liebenden würden nicht ein so tragisches Ende gefunden haben. Man bedenkt dabei nicht, dass dieser Zwischenfall nicht an sich selbst, sondern nur der Eindruck auf das aus dem Gleichgewicht der ruhigen Selbstbestimmung gerissene Innere Romeo's zur letzten Veranlassung der Katastrophe geworden ist. Nicht in dem Zufall, sondern in der sich selbst überstürzenden Leidenschaft Romeo's liegt sein und Julia's Verhängniss. Denn in der Hast der Uebereilung musste er vergessen haben, dass verabredeter Maassen (vergl. A. III. 3) ihm nur vom Pater Lorenzo durch denselben Diener, welcher ihm diese Trauerbotschaft brachte, Nachrichten über Julia zugehn konnten. Bei dem leisesten Schimmer von Besonnenheit hätte er es für unmöglich halten müssen, dass ihm Lorenzo von dem verhängnissvollen Ereigniss keine Kunde gegeben habe. Und selbst mit dem Entschluss an Julia's Grabe zu sterben, mit seinem übereilten Ritt nach Verona, war die Katastrophe noch nicht unwiderruflich entschieden. Wem wäre nicht bei Romeo's Bewunderung von der wie im Leben blühenden Schönheit Julia's die bange Hoffnung gekommen, er könne den Gedanken fassen, dass sie nur in einem todesähnlichen Schlafe liege? Wissen wir doch aus Lorenzo's Munde, dass der Moment ihres Wiedererwachens nahe bevorstand. Also auch hier hätte bei einem andern Zustande des Innern von Romeo ein kurzes Zaudern oder Besinnen eine andere Entscheidung herbeiführen können. — Nicht dass bei diesen Aeusserungen Romeo's eine bewusstvolle Kunstfertigkeit zu bewundern wäre. Wer Shakespeare genau zu kennen vorgiebt, muss vielmehr aus allen seinen Dramen die Ueberzeugung des Dichters erkannt haben, dass die Fähigkeit der Selbstbestimmnng — dio Freiheit des Menschen — durch keinen äusseren Impuls aufgehoben oder nur beeinträchtigt werden kann, dass aber diese Fähigkeit selbst zum Verhängniss wird, sobald sie dem Eindrucke eines äusseren Impulses nur unter dem Einflusse und Drucke der Leidenschaft, nachgiebt.

In der künstlerischen Erfüllung dieser unabweislichen Forderung Seitens des Dichters bei diesem Gegenstande ruht ein grosser Theil der Erläuterungs- und Entschuldigungsgründe für eine realistisch zaghafte Anschauung dieses Dramas. Dass in demselben seiner Natur nach innere und äussere Begebenheiten, welche in der Erzählung — und thatsächlich in allen älteren epischen Darstellungen dieser Begebenheit — sich nur in Wochen und Monaten entwickeln konnten, in den kurzen Raum von wenigen Tagen zusammengedrängt werden, das ist allerdings ein Werk der tiefen intuitiven Einsicht des Dichters in die Forderungen und Bedingungen seiner Kunst. Er stellt aber dadurch auch Forderungen an uns, deren Befriedigung unmöglich ist, wenn wir in der Neigung zum grübelnden Erforschen materieller Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten uns streuben, ihm an seiner Hand in die von seiner Phantasie uns erschlossenen Regionen zu folgen.

Von welcher Bedeutung diese Betrachtungen gerade für die Aufführung dieses Stückes und vorzugsweise für die Rolle Julia's sind, werden Sie leicht ermessen, wenn Sie Sich erinnern, was ich vor nicht langer Zeit in Bezug auf die Rolle von Richard III. darüber gesagt habe, dass auch der Schauspieler nicht vergessen dürfe, wie Vieles in jedem dramatischen Gedicht nur in symbolischer Weise dargestellt werden könne. Bei der gegenwärtigen Tragödie wird diese Forderung schon bei der Inscenirung scharf ins Auge zu fassen sein. Es ist kaum nöthig daran zu erinnern, dass wir, unbeschadet der harmonischen Einheit des Ganzen viele Reden einzelner Personen, wie der untergeordneten Dienerschaft, der Amme und Mercutio's nicht bloss entbehren können, sondern sogar herausnehmen müssen. Schon Schlegel hat in seiner Uebersetzung Manches ausgelassen und Manches gemildert, was in derber Zweideutigkeit die Gegenwart verletzen oder in feinzugespitzter Witzelei kaum noch verständlich sein würde. Nur dürfen wir nicht alles Dahingehörige ausschliesslich der jugendlich hochgespannten Phantasie des Dichters oder der minderen Empfindlichkeit seiner Zeitgenossen zuschieben. Vielmehr gehört ein feines Gefühl und ein innig vertrauensvolles Eingehen auf des Dichters tiefsinnige Intentionen dazu, um zu erkennen, wo die dem Ernste und dem tief Erschütternden — gleichsam wie farbige Adern eines edlen Gesteins — eingesprengten Ausbrüche der humoristisch übermüthigen Laune, auch manche sinnreiche Witzspiele unbedingt nothwendig sind, um uns in der vom Uebernatürlichen erregten Spannung wieder zu Athem kommen zu lassen. Unter allen Umständen wird es die Aufgabe der Bühnen-

leitung sein müssen, in dem Zusammenspiel für die Milderung der in diesem Stücke vorzugsweise scharfen Gegensätze zwischen dem Pathetisch-Erhabenen und dem Materiell-Gemeinen zu sorgen. Ich denke dabei namentlich an die Gefahr, dass in dem Einen wie in dem Andern aus missverständlichem Streben nach materieller Wahrheit die Farben zu stark aufgetragen werden. Wenn ich mich dieses Wortes bedienen dürfte, so möchte ich sagen, das Ganze müsse in einer schwebenden Harmonie dargestellt werden; oder, um mich deutlicher auszudrücken, das Gemeine dürfe nicht in der Gemeinheit der Natur, das humoristisch Uebermüthige nicht mit ungebundener Ausgelassenheit, und das hoch Pathetische nicht mit der äussersten Ueberspannung des Pathos gespielt werden. Ich erinnere damit an nichts Anderes, als an die vom Dichter selbst empfohlene Bescheidenheit der Natur, weise damit aber auch das Streben nach der anmaassenden Virtuosität ab, welche nur um ihrer selbst zu glänzen und mehr wegen der auf sie verwendeten Anstrengung, als wegen der Erfüllung der gestellten Aufgabe bewundert zu werden sucht.

Und doch, werden Sie sagen, ist gerade zur Ausführung von der Rolle Julia's die höchste Virtuosität erforderlich. Verstehen wir darunter die erschöpfendste Ausbildung aller künstlerischen Mittel, die höchste Freiheit in der Herrschaft über dieselben und die Fähigkeit sich selbst über das Individuelle der Rolle zu vergessen, sowie Alles, was die Kunst hervorbringt, als die Ausströmung der ursprünglichen Natur erscheinen zu lassen, dann werden wir derselben nicht entsagen wollen. Mit dieser ist aber auch die krankhafte Sucht nach schlagenden Effecten, das begierige Haschen nach den sich dazu anbietenden Einzelnheiten, das eifersüchtige Hervordrängen gegenüber von andern Mitspielern wie jeder Schein bewusstvoller Bestrebungen völlig unvereinbar. Zugleich liegt es auf der Hand, dass einer Kunst, welche jenen Forderungen entsprechen soll, so sehr sie auch der höchsten Begeisterung bedarf, die natürliche Begeisterung allein kaum wird genügen können. Und es scheint mir daher nicht wunderbar, wiederholt die Erfahrung gemacht zu haben, dass eine junge Künstlerin, so lange sie sich noch in den Grenzen eines wenn auch noch so anmuthsvollen und talentreichen Naturalismus bewegte, der Aufgabe von der Rolle Julia's kaum gewachsen war; wogegen bei einer ausgebildeten Künstlerin trotz der äusseren Erscheinung an vorgeschrittener Reife sich weit leichter der Mangel an zarter Jugendfrische und blendender Schönheit, als in jenem Falle das Ungenügende in der Erhabenheit der Darstellung *übersehen liess.* Allerdings herrscht in den ersten Scenen eine so

bezaubernde Naivetät vor, dass man kaum begreifen sollte, wie diese ohne den blendenden Reiz der frischesten Jugend von ungetrübter Wirkung sein sollte. Demungeachtet habe ich es erlebt, dass Schauspielerinnen von vorgeschrittenem Alter auch in diesen Scenen den vollen Glanz dieser natürlichen Gefühlsausströmungen ungetrübt wiederzugeben verstanden und das Publicum so vollständig in die Illusion des Erlebten zu versetzen wussten, dass alle anderen Wünsche schwiegen. Ich denke hierbei, wie Sie schon errathen haben werden, vorzugsweise an die Ihnen schon genannte Künstlerin Stich. Gewiss, dass ein grosser, vielleicht der grösste Theil ihrer Erfolge der Meisterschaft zuzuschreiben war, mit welcher sie den eigenthümlichen Schmelz ihrer Stimme, ich möchte sagen, bis zum melodischen Vortrag zu beherrschen verstand. Denn das Original hat an sich selbst eine eigenthümliche musikalische Färbung der Sprache. Wie leicht kann aber auch diese Forderung bei bewusster Absicht übertrieben und dadurch der verletzendste Eindruck gegeben werden. Sie sehen also, dass die Ansprüche, welche die Shakespeareschen Rollen an die erschöpfende Ausbildung der Stimme stellen, auch hier wieder recht lebhaft in die Augen springen. Vielleicht ist bei keiner der Tragödien von Shakespeare das vollständige Gelingen ihrer Darstellung mehr von der Erfüllung dieser Verpflichtung abhängig. Denn aus demselben Grunde, aus welchem nach meiner einleitenden Bemerkung die natürlichen Motive des Ganzen leicht übersehen werden können, ist es nöthig, dass alle Rollen mit der durchsichtigsten Klarheit gesprochen werden. Was mein verewigter Freund Tieck eine tumultuarische Darstellung nannte, d. h. die Ueberstürzung in Rede und Bewegungen, wobei das Auge und Ohr des Zuhörers verwirrt und er aus dem Zusammenhang des Verständnisses gerissen wird, würde jenem Missverständniss nur zu Hülfe kommen. Soll aber der entgegengesetzte Fehler vermieden werden, sollen die einzelnen Künstler ihr Streben nach deutlicher Klarheit durch eine absichtlich scharfe Articulation und Betonung dem Publicum nicht auf eine lästige Weise zur Beobachtung aufdrängen, so werden sie der Kunst des Sprechens und mit ihr aller Register ihres Organs, bis in die feinsten Nuancen, so Herr geworden sein müssen, dass sich ihnen diese, wie mit unbewusster Neigung, ich möchte sagen instinctartig an jeder Stelle zur Befriedigung des Bedürfnisses anbieten. Und das gilt in Bezug auf die Rolle Julia's in der ausgedehntesten Bedeutung. Hier ist es vorzugsweise, wo das jugendliche Talent nur in den seltensten Ausnahmefällen genügen könnte, wo ein unbefangenes Vertrauen auf die zufällige Gunst der Begeisterung in

Gefahr kommt, kläglich Schiffbruch zu leiden. Keine Künstlerin möge bei dieser Rolle die Mannichfaltigkeit und Tiefe der verschiedenen Gemüthsbewegungen in Julia's Innerem und der scheinbaren Gegensätze des einen Momentes gegen den andern übersehen. In der Rapidität, in welcher sie nach einander auftreten, liegt, wie das schon angedeutet worden, eine grosse Schwierigkeit denselben zu folgen, und hier ist es, wo die dramatische Kunst am Meisten in Anspruch genommen wird, um vor dem Beschauer ein Gemälde darzustellen, das seiner Imagination hülfreich entgegenkommt. Die Naivetät des völlig unschuldigen Herzens von Julia, von der ich Ihnen gesprochen habe, liegt weit ab von Allem, was in anderen Frauenbildern Shakespeare's als ähnlich erscheinen könnte. Rosalinde in „Was ihr wollt“, Perdita im „Wintermährchen“ sind mit der im Beginne dieses Stückes naiven Julia nicht zu vergleichen. Sprechen wir aber erst von dem Urbilde einer verhängnissvollen Naivetät in dem Wesen der Desdemona, so leuchtet es um so schlagender ein, wie diese Eigenschaft im Bilde Julia's ganz anders dargestellt werden muss. Ich habe nicht umsonst davon gesprochen, dass ich in der Individualität von ihrer Liebe eine Reminiscenz aus dem verlorenen Paradiese der Schöpfung wahrzunehmen meine.

Ohne von der Natur und ihren tiefinnersten Lebensbedingungen abzuirren, ist dennoch diese Liebesglut in ihrer Einheit der sanftesten und zartesten Hingebung mit dem Heroismus gegenüber von allen Schrecknissen, welche der Befriedigung ihres heiligsten Bedürfnisses entgegentreten können, eine ausserordentliche Erscheidung. Wenn ich mir daher auch in den einleitenden, sowie allen Liebesscenen den süssesten Vortrag im Ton der Stimme (der auch in dem wunderbaren Hymnus der Nacht des schon angeführten Monologs durchklingen muss), als Bedingung einer erschöpfenden Darstellung denke, so wird es dennoch die Aufgabe der Künstlerin sein, schon von Anfang herein in ihrer ganzen Erscheinung die Möglichkeit zum Uebergang in das erhabene Pathos der folgenden und dazwischen liegenden Scenen zu vermitteln. Ich habe es wohl tadeln hören, dass bei der erschütternden Nachricht eines furchtbaren Ereignisses, das sich endlich als Tybalts Tod durch die Hand Romeo's erklärt, auch in Julia's Reden die in diesem Stücke ohnedies häufigen Wortspiele sich oft wiederholen. Meines Erachtens liegt diesem Tadel ein Missverständniss zu Grunde. Es lässt sich häufig beobachten, dass in den Augenblicken, wo in dem Gemüth zwei leidenschaftliche Regungen einander gegenübertreten, die Imagination fast unwillkührlich mit Vorstellungen und Bildern, und die Zunge mit Lauten

und Worten spielt. Und so mag denn auch in dieser Scene, wo sich die höchsten Wogen der Leidenschaft brechen, und endlich die heroische Liebe den Sieg über den Zweifel gewinnt, das, was der Dichter mit sicherem poetischen Instincte seinem Gemälde hinzugefügt hat, der ausführenden Künstlerin zum Wegweiser dienen, das, wenn man so sagen darf, schwebende Hinüber- und Herüberspringen der Leidenschaft zu erfassen und darzustellen. Nur ist hier, wie überall bei den Rollen 'in den Dramen Shakespeare's die Nothwendigkeit des Maasshaltens nicht aus den Augen zu verlieren. Unser Dichter hat es überhaupt an der Art, Situationen und Empfindungen bis an die äusserste Grenze des Wahrscheinlichen und Möglichen hin auszuführen. Doch weiss er auch überall die feine Linie dieser Grenze zu achten. Wie sehr würde daher eine darstellende Künstlerin gerade in dieser überaus kunstvoll ausgeführten Scene irren, wenn sie durch allzuschroffes und absichtliches Hervorheben der Gegensätze der Charakteristik Julia's zu Hülfe kommen wollte. Gleichwie diese, selbst im höchsten Taumel der Leidenschaft, immer mit der Sicherheit einer übernatürlichen Inspiration handelt und spricht, so wird auch die ausführende Künstlerin diese nicht entbehren können, wenn uns die Herrschaft über die materiellen und formalen Mittel ihrer Kunst den Genuss, den wir erwarten, gewähren soll. Im höchsten Grade gilt dies bei dem Monolog in der Nacht, wo sie den Schlaftrunk nimmt (IV, 3.). Ich mag nicht entscheiden, ob die Gemüthsbewegung Julia's sich bis zum visionären Zustande erhebt, und die Rede:

> O seht! mich dünkt, ich sehe Tybalt's Geist!
> Er späht nach Romeo, etc.

ganz wörtlich zu verstehen sei. Das aber darf als der Intention des Dichters entsprechend angesehen werden, dass sich dieselbe Schritt vor Schritt bis zu der schwindelnden Höhe eines leidenschaftlichen Taumels steigert. Wie nun diese Aufgabe der höchsten Kunst und erhabensten Begeisterung zugleich erschöpfend zu lösen sei, darüber nur einiger Maassen genügende Winke zu geben, wer wollte das wagen? Ist es der Künstlerin nicht möglich, sich so in die Situation und ihre dichterische Darstellung zu vertiefen, dass sie uns das Uebermenschliche derselben mit fascinirender Naturwahrheit reproducirt, dann werden alle künstlichen Mittel im Tone der Stimme, in dem bald rascheren, bald gemässigteren Falle des Vortrags, in Mimik und Geberden, wenn sie auch die Menge überraschen, blenden oder verblüffen, *das Herz der mit Shakespeare fühlenden Zuschauer unberührt lassen.* Und wehe der Schauspielerin, welche bei

dieser Aufgabe mit nichts weiter zu wirken suchte, als mit der Aufdringlichkeit einer bewussten Virtuosität. Aber auch das Talent, das nur der Begeisterung und der zufälligen Gunst momentaner Eingebung vertrauen wollte, wie wenig könnte es an dieser grossen Vorlage leisten!

Doch genug der Worte, die, soweit sie auch noch vermehrt werden könnten, doch in den Wind gesprochen sein werden, wenn sie nicht dem Geiste der Dichtung entsprechen und in ihrem Sinne aufgenommen werden. Nicht dass die Künstlerin, der die Rolle einer Julia zufällt, nur das Werkzeug des Dichters sein sollte; sie muss sich vielmehr von dessen Geist durchdrungen, selbst zur schaffenden Dichterin erheben und von diesem Standpunkte aus uns ein lebendes Bild entschleiern, wie es die untergeordnete Phantasie irgend eines Lesers sich selbst zu schaffen kaum im Stande sein würde.

Die Abfassungszeit des Sturms.

Von

K. Elze.

Wenn es in dem schwierigen Kapitel über die Chronologie der Shakespeare'schen Dramen einen minder schwierigen und minder dunkeln Punkt zu geben scheint, so ist dies der Sturm, seitdem Malone's bestechende Abhandlung [1]) zu der allgemeinen Annahme geführt hat, dass derselbe in das Jahr 1611 zu setzen sei. Malone gründete seinen Beweis bekanntlich auf eine 1610 erschienene Schrift von Silvester Jourdan, *A Discovery of the Bermudas, otherwise called the Isle of Divels; etc.,* an welche sich Shakespeare bei seiner Schilderung des Schiffbruchs und der Insel angelehnt habe. Die dadurch gewonnene Zeitbestimmung erhielt eine merkwürdige Bestätigung durch die Notiz in *Cunningham's Extracts from the Accounts of the Revels at Court,* wonach der Sturm — jedenfalls als ein neues Stück — am 1. November 1611 in Whitehall vor dem Könige aufgeführt wäre. Mit diesen äussern Angaben stehen innere Gründe, auf welche besonders von den deutschen Shakespeare-Forschern grosses Gewicht gelegt wird, im besten Einklange. Es liegt nahe zu glauben, dass der Dichter beim Prospero an sich selbst gedacht und dass er wie dieser seinen Zauberstab zerbrechen, sein Zauberbuch vergraben und mit Einem Worte vom Zauberspiel der dramatischen Poesie mit diesem Stücke Abschied nehmen will. Prospero's Schlussworte: ***And thence retire me to my Milan, where Every third thought shall be my grave,*** deuten klar auf Shakespeare's Rückkehr nach

---

[1]) An Account of the Incidents, from which the Title and Part of the Story of Shakespeare's Tempest were derived; and its true Date ascertained. By Edmond Malone. London, 1808—9.

Stratford hin. Carriere (Die Kunst im Zusammenhange der Culturentwickelung IV, 501 — 505) sieht demgemäss im Sturm nicht nur eine der letzten, sondern in der That die letzte Schöpfung Shakespeare's. Er habe, sagt er, seine Dichterlaufbahn unmöglich mit einem Missklange wie Troilus und Cressida oder Timon beschliessen können, sondern die Dissonanz harmonisch auflösen müssen; überdies sei später als 1611, wo der Sturm erschien, kein anderes Werk von ihm mehr beglaubigt. Das Maskenspiel ist nach Carriere sogar erst 1613 zur Vermählungsfeier des Pfalzgrafen mit der Prinzessin Elisabeth eingeschoben. Zu diesen ästhetischen Erwägungen fügt Hertzberg in der neuen Ausgabe der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung XI, 348 fgg. noch die concretern Gründe hinzu, welche er aus Styl und Versbau entnimmt. Als vorzüglichstes Kriterium gilt ihm der Procentsatz der weiblichen Versausgänge, die in Shakespeare's Dramen in regelmässiger Stufenfolge zunehmen. Nach seiner Zählung betragen sie im Kaufmann von Venedig 15, im Sturm 32 und in Heinrich VIII. 44 Procent, so dass der Sturm ziemlich weit ab vom erstern und am nächsten an den letztern gerückt wird, 'was ja, wie er hinzufügt, auch von anderer Seite hinlänglich constatirt ist.' Gegen das vereinte Gewicht dieser Argumente konnten die abweichenden Ansichten von Chalmers, Hunter und Klement nicht aufkommen. Chalmers hat herausgefunden, dass in den Wintermonaten 1612, namentlich am Weihnachtstage, ungewöhnlich heftige Stürme herrschten — an Einem Tage sollen über 100 Schiffe an der englischen Küste gescheitert sein — und glaubt, dass Shakespeare diesem Umstande die Anregung zu seinem Stücke verdanke, welches er demgemäss in das Jahr 1613 setzt. Allein von so durchaus äusserlichen Zufälligkeiten pflegt das Schaffen des dichtenden Geistes nicht beeinflusst zu werden, und der ganze Inhalt des Sturms beweist, dass der Dichter dabei von ganz anderen Anregungen und Ideen ausgegangen und erfüllt gewesen ist. Hunter[1]) und Klement[2]) erklären im Gegensatze zu allen übrigen Kommentatoren den Sturm für ein Erzeugniss der mittlern Periode Shakespeare's und lassen es noch in Elisabeth's Regierungszeit fallen, Hunter in das Jahr 1596, Klement ohne sich für ein bestimmtes Jahr zu entscheiden. Die Schrift des letztern, der u. a. in der Hexe Sycorax das Bild

[1]) Hunter, A Disquisition on the Scene, Origin, Date, etc. of Shakespeare's Tempest, 1839. Wieder abgedruckt in seinen New Illustrations of the Life, Studies and Writings of Shakespeare, 1845, I, 123 fgg.

[2]) Shakespeare's Sturm, Leipzig, 1846.

der alten Königin erkennen will, kann auf keine eingehende Beachtung Anspruch machen. Hunter dagegen geht methodisch und mit Scharfsinn zu Werke, nur übersieht oder verschweigt er wesentliche Momente, wodurch seine Beweisführung hinfällig wird. Sein Hauptargument bildet der Prolog zu *Every Man in his Humour*, in welchem er (und nicht er allein) unzweideutige Anspielungen auf Shakespeare überhaupt und insbesondere auf den Sturm erblickt. Dieser Prolog wurde nach ihm bei der ersten Aufführung des Stücks auf dem Rose-Theater 1596 gesprochen, eine Annahme, die auch Gifford, der als Verherrlicher B. Jonson's *quand même* jede Anspielung auf Shakespeare daraus hinweginterpretirt, als unzweifelhaft hinstellt.[1]) Das ist jedoch nichts weiter als eine subjective Behauptung, die durch keinerlei Gründe unterstützt ist, und es fehlt jeder Anhaltpunkt, um das Datum des Prologs zu bestimmen, da derselbe in der Quarto von 1601 fehlt und zuerst in der Folio von 1616 erscheint — jedenfalls ein sehr bedenklicher Umstand. Dass der Prolog bei der Aufführung des umgearbeiteten Stückes auf dem Blackfriars-Theater 1598 nicht füglich gesprochen worden sein kann, lässt sich schon aus dem bekannten Umstande schliessen, dass Shakespeare, wie wir durch B. Jonson selbst wissen, eine Hauptrolle (wahrscheinlich den alten Knowell) darin spielte. Sollte der Prolog auch nicht ausdrücklich auf Shakespeare gemünzt sein, so müssten doch die Zuhörer dabei mit Fingern auf ihn gewiesen haben, und obgleich wir keinen Grund haben von B. Jonson's Charakter besonders gut zu denken, so konnte er doch weder in der Böswilligkeit noch in der Unklugheit so weit gehen, einen der Hauptträger seines Stückes in so verletzender Weise herauszufordern. Andererseits konnte auch Shakespeare in der Gutmüthigkeit nicht so weit gehen, eine so stachlige Herausforderung unbeachtet hinzunehmen. Die Art und Weise, wie Gifford die Weglassung des Prologs in der Quarto zu erklären sucht, ist ausserordentlich schwach — er weiss keinen bessern Grund als *'the publisher's pleasure'* — und wenn er für die erste Aufführung einen Prolog für unentbehrlich hält, so liegt die Möglichkeit nahe, dass das Stück ursprünglich mit einem andern Prologe ausgestattet war. Von den innern Beweisgründen, welche Hunter zu Gunsten seiner Hypothese herbeizieht, mag nur angeführt werden, dass ihm die ungeschickte oder doch undramatische Exposition in I, 2 (Prospero's Erzählung an Miranda) auf eine frühe Abfassung hinzuweisen scheint. Auffallend ist es allerdings, was Hunter gleichfalls

---

[1]) The Works of B. *Jonson ed. Gifford* (Moxon, 1846 in 1 vol.) p. 9 sq. p. 14.

hätte geltend machen können, dass diese Exposition nicht dem Gebrauche gemäss den Nebenpersonen, sondern den Hauptpersonen selbst zugetheilt worden ist, allein irgend eine Beweiskraft für die chronologische Frage lässt sich dergleichen Erwägungen nicht zuschreiben: es kann ja auch eine Freiheit oder wenn man will Nachlässigkeit sein, die sich Shakespeare gerade in seiner reifsten Periode am ehesten gestatten durfte. Dasselbe gilt von der sehr richtigen Bemerkung, dass Shakespeare um 1611 das Stadium der romantischen Komödie längst hinter sich gehabt und sich mit ganz andern, hochtragischen Vorwürfen getragen habe. Hierauf lässt sich mit der Frage antworten, warum der Dichter nicht auch gegen das Ende seiner Laufbahn noch einmal einen 'Ritt in's alte romantische Land' habe machen können? Hunter legt auf dergleichen innere Gründe mit Recht geringes Gewicht, weil er recht wohl weiss, dass sie selbst in den kundigsten und geübtesten Händen zu leicht zu Irrthümern führen. So weit man jedoch auf Styl und Versbildung bauen kann, sprechen sie gegen ihn, ohne dass sie darum ohne Weiteres für Malone in die Wagschale gelegt werden dürften. Dass Hunter den Sturm für identisch mit dem von Meres erwähnten *Love's Labour's Won* erklärt und dass er das Vorbild zur Prospero-Insel nicht in den Bermudas, sondern in der Insel Lampedusa erblickt, hat seiner Hypothese nur geschadet. Darauf liess sich nicht eingehen, und die neuesten Erklärer, Drake, Gervinus, Ulrici, Delius, sind daher wie gesagt sämmtlich um so lieber bei 1611 stehen geblieben, als dadurch alle Zweifel und Bedenken gelöst zu sein schienen. Gervinus (II, 397) erklärt die Anlehnung an Jourdan's Schrift für unleugbar und Hunter's Ansicht als durch Malone's und Cunningham's Daten von selbst beseitigt, bei welchem Ausdrucke er übersieht, dass Hunter erst nach Malone und (mit den *Illustrations*) auch nach Cunningham gekommen ist.

Nun giebt es aber eine, unseres Wissens noch nie in Betracht gezogene Stelle, welche uns das Concept verrückt und uns zu einer Revision der anscheinend so befriedigend geschlossenen Akten nöthigt. In B. Jonson's *Volpone* III, 2 stattet die blaustrumpfige *Lady Politick Would-be* dem sich krank stellenden *Volpone* einen Besuch ab und bringt die Unterhaltung auf die italienischen Dichter, ohne sich in ihrem Redefluss dadurch stören zu lassen, dass *Volpone* nichts davon hören will, sondern sich mit halblauten Verwünschungen abwendet. Die Stelle lautet folgendermaassen:

Volp. *The poet*
As old in time as Plato, and as knowing,

Says, that your highest female grace is silence.

Lady P. *Which your of poets? Petrarch, or Tasso, or Dante?*
Guarini? Ariosto? Aretine?
Cieco di Hadria? I have read them all.

Volp. *Is every thing a cause to my destruction?* [Aside.

Lady P. *I think I have two or three of them about me.*

Volp. *The sun, the sea, will sooner both stand still*
Than her eternal tongue! nothing can 'scape it. [Aside.

Lady P. *Here's Pastor Fido —*

Volp. *Profess obstinate silence;*
That's now my safest. [Aside.

Lady P. *All our English writers,*
I mean such as are happy in the Italian;
Will deign to steal out of this author, mainly:
Almost as much as from Montagnié:
He has so modern and facile a vein,
Fitting the time, and catching the court-ear! etc.

'*Almost as much as from Montagnié*'!! Gegen wen ist dieser Hieb geführt? Bei welchem Dichter der Elisabethanischen Zeit finden sich Entlehnungen aus Montaigne? Wir vermögen keine ausfindig zu machen, als die berühmten, fast wörtlich übertragenen Verse im Sturm II, 1. Man sollte glauben, dass bei der fortgesetzten, emsigen Durchforschung der Elisabethanischen Literatur solche Stellen nicht verborgen geblieben wären, wenn es deren gäbe. Allerdings lässt sich an Hamlet denken und vermuthlich hat Jonson ihn gleichfalls im Sinne gehabt. Hamlet's Betrachtungen über die Ungewissheit des Todes und das 'Reifsein ist Alles' wie seine Gedanken über den Selbstmord haben ihr Vorbild in Essai XIX des ersten Buches (*Que philosopher, c'est apprendre à mourir*) und in Essai III des zweiten Buches (*Coustume de l'Isle de Cea*). Der nicht nur im Hamlet II, 2, sondern auch anderswo bei Shakespeare ausgesprochene Gedanke, dass nichts an sich weder gut noch böse sei, sondern dass unser Denken es dazu mache, könnte an Essai XL des ersten Buches erinnern (*Que le goust des biens et des maux despend en bonne partie de l'opinion que nous en avons*); das ist jedoch nur scheinbar, denn Montaigne redet von physischen, Shakespeare von sittlichen Gütern und Uebeln. Ueberhaupt handelt es sich an diesen Stellen um Anschauungen und Ideen, die jedenfalls in weitern Kreisen verbreitet waren und die Aehnlichkeit ist hier zu wenig fassbar, als dass sich von 'Diebstahl' reden liesse. Die Stelle im Sturm dagegen muss abgesehn von ihrem Inhalte schon um ihrer Wörtlichkeit

willen bei Shakespeare's Zeitgenossen Aufsehn erregt haben; seine Gegner und Neider mussten sich dadurch herausgefordert sehen und eine Bestätigung der alten Anklage Robert Greene's darin erblicken, dass Shakespeare *'an upstart crow beautified in our feathers'* sei. B. Jonson, der sich selten eine Gelegenheit zu einem Seitenhiebe auf Shakespeare entgehn lässt, konnte der Versuchung, diese Entlehnung zu bespötteln, um so weniger widerstehn, als er auf den Sturm einen besondern Zahn gehabt zu haben scheint. Lassen wir den Prolog zu *Every Man in his Humour* als zweifelhaft bei Seite, so ist doch die Anspielung in der Einleitung zu *Bartholomew Fair* unleugbar und selbst über Gifford's Interpretations-Künste erhaben: *'If there be never a servant-monster (Tempest III, 2: Servant-monster drink to me etc.) in the fair, who can help it, he says, nor a nest of antiques? He (viz. Jonson) is loth to make Nature afraid in his plays, like those that beget tales (The Winter's Tale* mit der böhmischen Küste, wo Perdita erst als Säugling und dann als erwachsene Jungfrau auftritt), *tempests and such like drolleries?'* Angenommen B. Jonson's Worte in Volpone gingen nicht auf Shakespeare, sondern auf irgend einen nicht auffindbaren Unbekannten, sollen wir dann glauben, dass Shakespeare nach dieser Denunciation, vielleicht ihr zum Trotz, sechs Jahre später doch wieder aus Montaigne 'gestohlen' habe? — wenn wir nämlich den Sturm 1611 ansetzen. Auf die Möglichkeit, dass die in Rede stehenden Verse ein späteres Einschiebsel B. Jonson's sein können, gehen wir nicht ein; das ist ein sehr billiger Nothbehelf, der doch mindestens durch irgend ein anderes Anzeichen unterstützt sein müsste, wenn er Glauben verdienen sollte.

Ist es also richtig, dass unsere Stelle auf den Sturm geht — und es ist uns unmöglich zu sagen, worauf sonst — so wird dadurch die Abfassungszeit desselben ganz abweichend von der bisherigen Annahme bestimmt. Der Volpone ist den beiden Universitäten gewidmet und B. Jonson datirt diese Widmung mit einer unpoetischen Genauigkeit, die uns sehr zu Statten kommt: *'From my house in the Black-Friars, this 11th day of February 1607'.* Wir wissen überdies, dass das Stück bereits 1605 aufgeführt ist und Halliwell (Dict. Old Engl. Plays) erwähnt sogar eine Quarto von 1605, was wol auf einem Irrthum beruht. Danach würde der Sturm spätestens in das Jahr 1604 fallen, also ein Jahr nach Florio's Montaigne. Das ist an sich schon viel glaublicher, als die Annahme, dass Shakespeare noch 1611 auf dies alsdann nicht mehr moderne *Buch zurückgegriffen* haben sollte; die Unwahrscheinlichkeit eines

solchen Verfahrens hat bereits Tycho Mommsen herausgefühlt (nach Sh.-Jahrb. V, 204). War Shakespeare von der überraschenden Idee des Naturstaats, wie sie ihm in Montaigne's Schilderung entgegentrat, ergriffen, so wird es ihn ohne Zweifel gedrängt haben, dieselbe recht bald zu verwerthen.

Was wird dann aber aus der Notiz in Cunningham's *Revels' Accounts* und aus Malone's Hypothese, die dieser selbst für endgültig und unwiderleglich erklärt hat? Nun, die erstere muss als beseitigt angesehen werden, seitdem sich herausgestellt hat, dass die auf Shakespeare bezüglichen Einzeichnungen in den *Revels' Accounts* aller Wahrscheinlichkeit nach Fälschungen sind[1]). Man hat in England die Untersuchung über diesen Punkt leider nicht zum Austrag gebracht, allein selbst wenn der erhobene Verdacht sich nicht bestätigen sollte, so ist die Notiz nichtsdestoweniger für die Zeitfrage völlig werthlos, da bei Hofe keineswegs bloss neue Stücke aufgeführt wurden, wie Hunter (*Illustrations* I, 126 und 148) mit Recht betont. Das ist so unzweifelhaft, dass man sich in keinem Falle mehr auf diese Notiz berufen kann. Was Malone's Hypothese angeht, so wird sie wol das Schicksal so vieler andern Hypothesen theilen müssen, die sich als unhaltbar erwiesen haben, sie wird ad acta gelegt werden müssen. Wir sind es jedoch dem hochverdienten Shakespeare-Gelehrten schuldig, des Nähern auf seine Beweisführung einzugehen. Die von ihm (S. 32 fgg.) aufgezählten Incidenzpunkte zwischen dem Dichter und Jourdan's Bericht sind in der Kürze folgende. Shakespeare lässt von der ganzen Flotte nur das Schiff des Königs scheitern, wie bei der Expedition nach Virginien nur das Admiralschiff verschlagen wurde und zu Grunde ging. Dieser Umstand ist jedoch durch die Fabel des Stücks bedingt und ein so nahe liegendes Vorkommniss, dass es nicht erst aus Jourdan geschöpft zu werden brauchte. Auch auf der ersten Entdeckungsreise des Columbus wurde ja das Admiralschiff in ähnlicher Weise von den übrigen getrennt. Noch weniger bedurfte der Dichter einer Quelle für den Umstand, dass die Passagiere und Matrosen beten und von einander wie von ihren fernen Familien Abschied nehmen — das thun sie selbstverständlich bei jedem Schiffbruche; oder dafür, dass etliche Matrosen, von der übermenschlichen Anstrengung des Pumpens ermüdet, in Schlaf fallen — bei Shakespeare wird auch Ariels Zauber als mitwirkende Ursache angeführt; oder dafür, dass der Schiffbruch dicht an der Küste Statt fand und dass Niemand

---

[1]) S. Athenaeum 1858, I, 863. Ulrici III, 121 und 232.

dabei um's Leben kam — alles das wächst mit innerer Nothwendigkeit aus Plan und Fabel heraus und es heisst der Einbildungskraft und Erfindungsgabe des Dichters ein ganz ungerechtfertigtes Armuthszeugniss ausstellen, wenn man annimmt, dass ihm alles dies durch Reiseberichte hätte an die Hand gegeben werden müssen. Einen eigenthümlichen Eindruck macht es, dass Malone die Worte Jourdan's: *'fortunately the ship was driven and jammed between two rocks, fast lodged and locked for further budging'* in den von Ariel gesprochenen Versen I, 2 wiedererkennen will:

Safely in harbour
Is the king's ship; in the deep nook, where once
Thou call'dst me up at midnight —

Die Unterstreichungen rühren von Malone her. Man traut seinen Augen kaum! Sollte sich Malone wirklich durch die äussere Aehnlichkeit der Wörter *'rock'* und *'nook'* haben verleiten lassen? Selbst der Titel von Jourdan's Pamphlet: *A Discovery of the Bermudas, otherwise called the Isle of Divels, etc.* soll als ein Beweis dienen, wobei übersehn ist, dass Shakespeare bereits aus *Tymme's Silver Watch Bell* und anderswoher mit jenem Beinamen der Bermudas hinlänglich bekannt war.[1]) In diesem sehr verbreiteten und volksthümlichen Buche werden die Bermudas folgendermaassen beschrieben (wir citiren nach Hunter): *'It (viz. the isle of Bermudas) is called the Isle of Devils, for to such as approach near the same there do not only appear fearful sights of devils and evil spirits, but also mighty tempests, and most terrible and continual thunder and lightning; and the noise of horrible cries, with screeching, do so affright and amaze those that come near the place that they are glad with all might and main to fly and speed them thence with all possible haste they can.'*[2]) Hunter weist mit Recht darauf hin, dass zwischen allen Seestürmen und Schiffbrüchen eine grosse Familienähnlichkeit besteht, und dass nur das Zusammentreffen eines ganz aussergewöhnlichen Vorkommnisses oder einer ganz aussergewöhnlichen Ausdrucksweise die Annahme rechtfertigen könne, dass ein Berichter-

---

[1]) Das Datum der ersten Ausgabe von Tymme's Silver Watch Bell haben wir nicht zu ermitteln vermocht; da jedoch nach Hunter Illustrations I, 154 im J. 1614 die zehnte Auflage davon erschien, so wird jedenfalls die erste vor 1600 veröffentlicht worden sein.

[2]) Geister und geisterhafte Töne schrieb übrigens der Volksaberglaube auch andern einsam gelegenen Inseln zu, nach Hunter a. a. O. Dieselben Erscheinungen berichtet Marco Polo (nach Frampton's englischer Uebersetzung, 1579) von der Wüste Lop in Asien.

statter vom andern entlehnt habe. Ein solches Zusammentreffen findet aber zwischen Jourdan und dem Sturm nicht Statt, und Malone's Beweisführung hat nirgends etwas Zwingendes; es ist sogar fraglich, ob wir sie gelten lassen dürften, selbst wenn ihr nicht die Stelle im Volpone entgegen stünde. Noch weniger haltbar scheint uns die Vermuthung Johannes Meissner's (Sh.-Jahrb. V, 204), dass Shakespeare die Schilderung der Hunnen bei Ammianus Marcellinus (in Dr. Holland's Uebersetzung, 1609) benutzt habe.

Zu den wirklichen Quellen des Sturms — und es gab davon einen *embarras de richesse* — rechnen wir namentlich *Eden's Historye of Travaile in the East and West Indies* (1577), welcher Shakespeare den Dämon Setebos und höchst wahrscheinlich auch das Vorbild des Caliban verdankt; *Raleigh's Discovery of the large, rich, and bewtiful Empire of Guiana etc.* (1596) [1]); Hakluyt's Reisebeschreibungen (1598), denen er gleichfalls einzelne Züge entlehnt hat [2]); und vielleicht John Brereton's *Briefe and true Relation of the Discovery of the North Part of Virginia, being a most pleasant, fruit-*

[1]) Raleigh erzählt u. a.: 'To the west of Caroli are divers nations of Canibals and of those Ewaipanoma without heads' und auf S. 70: 'Next unto Arui there are two rivers, Atoica and Caora, and on that branch which is called Caora are a nation of people whose heads appear not above their shoulders, which, though it may be thought a mere fable, yet, for mine own part, I am resolved it is true, because every child in the provinces of Arromaia and Canuri affirm the same: they are called Ewaipanoma: they are reported to have their eyes in their shoulders, and their mouths in the middle of their breasts.' Vergl. Tempest III, 3:

When we were boys,
Who would believe that there were mountaineers
Dew-lapp'd like bulls, whose throats had hanging at 'em
Wallets of flesh? or that there were such men
Whose heads stood in their breasts? which now we find
Each putter-out of five for one will bring us
Good warrant of.

Den Titel seines Stückes konnte Shakespeare aus Raleigh's Worten: 'The rest of the Indies for calms and diseases very troublesome, and the Bermudas a hellish sea for thunder, lightning, and storms' eben so wol entnehmen als aus der 'True and Sincere Declaration' des Raths von Virginien, wie Malone will.

[2]) 'We have an account of the shipwreck in those seas of one Henry May, who arrived in England is August 1594, in a vessel which he had built at Bermuda. The narrative is in Hakluyt as is also an account of a voyage by Sir Robert Dudley, the enterprising and ingenious son of the Earl of Leicester, who returned in May 1595, having directed his course to the Bermudas, hoping there to find the Havannah fleet dispersed. "The fleet, he says, I found not, but foul weather enough to scatter many fleets."' Hunter I, 152.

full, and commodious soile (1602). Nach Hunter's überzeugender Darstellung muss auch Ariost's Schilderung des Sturms (nach Sir John Harrington's Uebersetzung 1591) hierher gezogen werden; Shakespeare's Anlehnung daran wird sich schwerlich bezweifeln lassen. Für die dämonologische Partie endlich mochte der Dichter in der eben (1603) erschienenen Dämonologie König Jakob's und bei Dr. Dee anregendes Material finden (s. Sh.-Jahrb. V, 206). Bezüglich des Montaigne hat es Hunter so gut wie bewiesen, dass Florio's Uebersetzung bereits Jahre lang wenigstens theilweise in der Handschrift bekannt war und schon 1600 von Sir William Cornwallis in seinen Essays (allerdings ohne Nennung des Namens) angeführt wird; sie wurde schon 1599 in die Register der Buchhändler-Gilde eingetragen. Da Florio Sprachlehrer bei Shakespeare's Gönner Southampton war, so wäre allerdings möglich, dass auch Shakespeare von seiner Arbeit schon vor ihrem Erscheinen Kunde besessen hätte; es liegt jedoch auf der Hand, dass der Essayist Cornwallis mehr Interesse daran hatte die (handschriftliche) Uebersetzung seines berühmten Vorgängers auf diesem damals noch wenig bebauten Felde kennen zu lernen, als der Dichter Shakespeare, der sich lieber nach Novellen umsah, welche ihm dramatische Fabeln liefern konnten. Auch musste dem Uebersetzer Florio mehr daran gelegen sein, seine Uebersetzung in Sir William's Hände zu spielen als in diejenigen Shakespeare's, da ihm wol aus jenem, aber nicht aus diesem ein wünschenswerther Patron erwachsen konnte. Shakespeare hat übrigens jedenfalls den Montaigne im Original gelesen, wie die Partien im Hamlet beweisen, die er wenigstens nicht aus dem gedruckten Florio geschöpft haben kann. Die Verse im Sturm jedoch enthalten theilweise die *ipsissima verba* Florio's. Wenn es also schon aus diesem Grunde nicht räthlich ist, denselben vor 1603 zu verlegen (was B. Jonson's Worte nicht verbieten würden), so giebt es doch noch eine andere Anspielung in unserem Stücke, welche ein entschiedenes Veto dagegen einlegt, das sind die berühmten Verse in IV, 1:

-- Like the baseless fabric of this vision
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, etc.

Hier hat dem Dichter unleugbar die Stelle aus Graf Stirling's Trauerspiel Darius vorgeschwebt (wir citiren nach Delius):

Let greatness of her glassy scepters vaunt,
Not scepters, no, but reeds, soon bruis'd, soon broken;
And let this worldly pomp our wits enchant,
All fades, and scarcely leaves behind a token.
Those golden palaces, those gorgeous halls,

With furniture superfluously fair,
Those stately courts, those sky-encount'ring walls,
Evanish all like vapours in the air.

Graf Stirling's Darius erschien 1603 zu Edinburg und 1604 zu London. Hier giebt es keinen Anhaltspunkt, um uns glauben zu machen, dass Shakespeare das Stück im Manuscript gekannt habe, und wer etwa behaupten wollte, dass nicht Shakespeare, sondern Graf Stirling der Entlehner sei, wird sicherlich keinen Glauben finden. Uebrigens spricht auch diese Entlehnung gegen 1611 als Entstehungsjahr des Sturmes; offenbar hatte die Stelle grossen Eindruck auf Shakespeare gemacht und sie floss ihm unwillkürlich in die Feder als sie noch frisch in seinem Gedächtniss war.

So ist eine scharfe Begränzung nach rückwärts wie nach vorwärts gewonnen; der Sturm muss nach 1603 und vor 1605 geschrieben sein, er muss in das Jahr 1604 fallen, und es ist merkwürdig, wie sehr hiermit auch die äussern Zeitumstände übereinstimmen. Wir wissen nämlich, dass Southampton lebenslänglich einer der eifrigsten Theilnehmer und Förderer der Entdeckungsreisen und der Kolonisation Amerikas war. In Gemeinschaft mit seinem Schwager Lord Arundel rüstete er behufs Erforschung der Virginischen Küste ein Schiff aus, dessen Führung er dem Kapitän Weymouth anvertraute, welcher im April 1605 unter Segel ging, im Juli desselben Jahres zurückkehrte und sofort einen Reisebericht veröffentlichte.[1]) Einem so bedeutenden Unternehmen mussten natürlicher Weise andauernde Erwägungen und Vorbereitungen vorausgehen, die jedenfalls in das Jahr 1604 zurückreichten. Die Geister waren damals überhaupt erfüllt von den geographischen Entdeckungen und der daraus hervorgehenden Kolonisation. Nicht nur für Schifffahrt, Handel und Gewerbfleiss, für nationalen Wohlstand und nationale Macht, sondern auch für die Verbreitung von Gesittung und Religion über die Erde sah man neue grossartige Aussichten eröffnet. Graf Southampton insbesondere wurde, wie Malone sagt, von dem Wunsche getrieben, die Wilden Amerika's für die Civilisation und das Christenthum zu gewinnen, und Shakespeare konnte von den Ideen und Plänen, welche seinen Gönner und dessen Kreis bewegten, unmöglich unberührt bleiben. In der That hören wir im Sturm das Echo dieser Zeitrichtung. 'Prospero hat, um Carriere's Worte zu gebrauchen, den rohen Wilden, das Gemisch von Dämon und Thier, unterworfen

---

[1]) A prosperous Voyage in the Discovery of the North Part of Virginia. By Captain George Weymouth. 1605. Nach Malone's Account of the Incidents etc. p. 3 sqq.

und ihm die Herrschaft über die Insel abgenommen, aber die Usurpation dadurch wieder gut gemacht, dass er sich bemüht denselben zur Menschlichkeit zu erziehen; darin mögen wir eine Beantwortung der grossen zeitgemässen Frage finden, in wiefern die höhere Kultur berechtigt ist die niedern Naturzustände zu verdrängen.' — Erwägen wir diese Umstände, so klingen die betreffenden Partien des Sturmes, als wären sie speziell an die Addresse des Grafen Southampton gerichtet,' und dazu bestimmt, ihn zu seinem Unternehmen anzufeuern und etwaige Bedenklichkeiten rücksichtlich der Eigenthumsfrage zu beseitigen. Denn wie oft auch Kaliban wiederholen mag, dass er die Insel von seiner Mutter ererbt und Prospero sie ihm genommen habe, so wird er doch jedesmal von letzterem mit siegreicher Ueberlegenheit zurückgewiesen. Insoweit vertritt Kaliban den eingeborenen Amerikaner, Prospero den Grafen Southampton. Es will uns scheinen, als wären derartige Erwägungen im J. 1611 bereits überwunden gewesen und als würden wir auch hierdurch auf 1604 hingedrängt.

Noch ein Zug mag zur Vervollständigung des Bildes hinzugefügt werden. In II, 2 wird auf die Schaustellungen angespielt, durch welche den guten Londonern die Merkwürdigkeiten der neuentdeckten Länder vorgeführt wurden; insbesondere erwähnt Trinculo todte Indianer und gemalte Meerungeheuer. Ob noch 1611 todte Indianer mit Erfolg ausgestellt werden konnten, scheint fraglich, da, wie aus Heinrich VIII. V, 4 hervorgeht, lebendige Indianer namentlich auf das weibliche Publikum eine ungleich grössere Anziehungskraft ausübten. Kapitän Weymouth brachte bereits 1605 fünf Indianer mit (s. Malone p. 3 fg.) und bei dem jährlich (besonders 1609 und 1610) sich steigernden Verkehr mit Virginien wurden dieselben bald zu einer ziemlich alltäglichen Erscheinung, so dass sich die Ausstellung todter Kalibans schwerlich noch der Mühe lohnte. Was das gemalte Meerungeheuer, den *'strange fish'*, anlangt, so wurde allem Vermuthen nach gerade 1604 ein solches ausgestellt. Das geht daraus hervor, dass in diesem Jahre ein Pamphlet in die Register der Buchhändler-Gilde eingetragen wurde unter dem Titel: *'a strange report of a monstrous fish, that appeared in the form of a woman from her waist upward, seen in the sea.'*[1]) Hätte Shakespeare noch 1611 auf diese Ausstellung anspielen wollen, so würde das ohne Witz und Wirkung gewesen sein. Man kann freilich entgegnen, dass sich derartige Schaustellungen noch lange Jahre hindurch fort-

[1]) Vergl. die Herausgeber zu der angezogenen Stelle.

setzten, allein in Verbindung mit den übrigen Umständen und Argumenten scheint auch dieses Zusammentreffen nicht bedeutungslos und darf jedenfalls nicht unerwähnt bleiben.

Vereinigen sich so alle äussern Beweisgründe und Anzeichen für das Jahr 1604, so bleibt nur noch übrig, dass wir uns mit dem 'ästhetischen Stylgefühl' auseinander setzen, welches, wie erwähnt, in unserm Stücke des Dichters Abschiednahme von der Poesie erkennt. Wir hegen keineswegs die Absicht diese Auffassung zu bestreiten und haben um so weniger Anlass dazu, als sie sich mit unserer Hypothese vortrefflich vereinigen lässt — wir glauben mit Einem Worte, dass ein solcher Abschied Shakespeare's von der Dichtkunst sehr wohl im Jahre 1604, ja viel wahrscheinlicher als im Jahre 1611, Statt finden konnte. Es kann nicht genug hervorgehoben werden, dass Shakespeare, wie alle grossen Genien, seine Laufbahn sehr frühzeitig begann und mit grosser Schnelle durchlief. Knight (Shakespeare 347 sq.) hat vollkommen Recht, wenn er es 'mit gutem Bedacht' ausspricht, dass wir nicht den geringsten Beweis haben, dass Shakespeare die beiden Veroneser, die Komödie der Irrungen, Verlorene Liebesmüh', die Zähmung der Widerspänstigen und Ende gut Alles gut nicht bereits vor 1590 geschrieben habe. Hiernach wird sich auch von Seiten des Stylgefühls kein beachtenswerther Einwand dagegen erheben lassen, wenn der Sommernachtstraum in das Jahr 1590 gesetzt wird; unsere Ueberzeugung ist in diesem Punkte eher befestigt als erschüttert worden. Den bisher in das Jahr 1596 gesetzten Kaufmann von Venedig hat sich auch Delius genöthigt gesehen nach 1594 hinaufzurücken. Die Sache hat an sich durchaus nichts Auffallendes und wird durch die beredtesten Beispiele bestätigt. B. Jonson, der mit seinem dichterischen Genius Shakespeare nicht an den Gürtel reicht, brachte sein bestes Stück *(Every Man in his Humour)* bereits in seinem 21. Jahre zur Aufführung, Shelley dichtete *Queen Mab* mit 18, und Byron die beiden ersten Gesänge von *Childe Harold* mit 21 Jahren. Nach dem nichts weniger als vollständigen Verzeichnisse bei Meres hatte Shakespeare in seinem 34. Lebensjahre ausser seinen beiden erzählenden Dichtungen bereits zwölf Stücke geschrieben, darunter Dramen, welche man nach dem gewöhnlichen Laufe der Natur von einem so jugendlichen Alter nicht erwarten sollte, z. B. Richard III. Zu derselben Zeit hatte Shakespeare schon so viel Vermögen erworben — beiläufig auch ein Beweis dafür, dass er bereits mehr geschrieben hatte als Meres angiebt — dass er an ein mindestens theilweises Zurückziehen denken konnte, wie der Ankauf von New

Place (1597) beweist. Es ist keineswegs zu viel gesagt, dass Shakespeare an der Wende des Jahrhunderts bereits im vollen Zenith stand, sowohl bezüglich seiner dichterischen Schöpfungen, als auch bezüglich seiner Vermögensumstände. Diese Thatsache wird um so begreiflicher, je lebhafter wir uns die Leichtigkeit und Schnelligkeit vergegenwärtigen, mit welcher er produzirte, und die wiederum ein charakteristisches Merkmal aller grossen Genien ist. Zahlreiche Beispiele treten uns allenthalben entgegen. Byron schrieb in Ravenna innerhalb zweier Jahre fünf fertige und zwei angefangene Dramen, abgesehn von einer nicht unbeträchtlichen Zahl anderer Dichtungen, und Walter Scott liess seine Romane mit einer so wunderbaren Schnelligkeit auf einander folgen, dass die Leser kaum Schritt mit ihm zu halten vermochten. Zu Shakespeare's Zeit galt schnelle Produktion so allgemein als Kennzeichen des genialen Dichters, dass langsame Arbeiter den daraus für sie entspringenden Makel ausdrücklich zurückweisen zu müssen glaubten. Zwei Aeusserungen bei B. Jonson und John Webster sind in dieser Hinsicht nicht allein für ihre Verfasser, sondern für die allgemeine Productionsweise der Zeit so charakteristisch, dass sie hier eine Stelle finden müssen. Jonson, welcher in dem Rufe stand, dass er ein Jahr zu einem Stücke brauche, spricht sich im Prolog zum Volpone darüber mit folgenden Worten aus:

This we were bid to credit from our poet,
Whose true scope, if you would know it,
In all his poems still hath been this measure,
To mix profit with your pleasure:
And not as some, whose throats their envy failing,
Cry hoarsely, All he writes is railing:
And when his plays come forth, think they can flout them,
With saying, he was a year about them.
To this there needs no lie, but this his creature,
Which was two months since no feature;
Although he dares give them five lives to mend it,
'Tis known, five weeks fully penn'd it,
From his own hand, without a co-adjutor,
Novice, journey-man, or tutor.[1])

John Webster äussert sich in der Vorrede *(To the Reader)* zu seiner *Vittoria Corombona* (1612) folgendermaassen: *'To those who report I was a long time in finishing this tragedy, I confess, I do*

[1]) Den Poetaster schrieb Jonson, dem Prolog zufolge, in 15 Wochen.

write with a goose quill winged with two feathers; and, if they ll needs make it my fault, I must answer them with that of Euriles to Alcestides, a tragick writer: Alcestides objecting that Euriles had only, in three days, composed three verses, whereas himself d written three hundred; thou tell'st truth (quoth he); but here's differeuce, thine shall only be read for three days, whereas mine ill continue for three ages.' Shakespeare's Stücke sind ohne Zweidie Erzeugnisse eines glücklichen Wurfs, sie sind seiner Feder cht enttropft, sondern entströmt; er hat sie bisweilen umgegossen, er nie mühselig an der Diction gefeilt. Webster spricht in der geführten Vorrede im Gegensatze zu den Prädikaten, die er anrn Dramatikern ertheilt, sehr bezeichnend von *'the right happy d* *c o p i o u s i n d u s t r y of Mr. Shakespeare.'* Damit vereinigt sich bekannte Versicherung von Heminge und Condell, *'what he thought uttered with that easiness, that we have scarce received from him blot in his papers'*, so wie der daran geknüpfte Tadel B. Jonson's, *'Would he had blotted a thousand' (viz. lines).* Die Ueberlieferung, ss Shakespeare auf Elisabeth's Wunsch die Lustigen Weiber in erzehn Tagen vollendet habe, klingt danach nichts weniger als glaublich und Drake's Ansicht (p. 487 sq.), dass man ihm nicht ehr als zwei Stücke in Einem Jahre zuschreiben dürfe, ist durchs willkürlich.

So drängt sich Shakespeare's schöpferische Thätigkeit auf nen kürzern Zeitraum zusammen, als gewöhnlich angenommen rd. Hatte er frühzeitig begonnen, so ist es begreiflich und narlich, dass er auch frühzeitig aufhörte. Bekanntlich finden sich in n Sonnetten zahlreiche Stellen, in denen sich der Dichter als alenden oder bereits gealterten Mann dem jugendlichen Freunde genüber stellt und daran mehr oder minder schmerzliche Beachtungen über die Vergänglichkeit des Irdischen knüpft, wie sie ch auch im Hamlet (QB 1604!!) und im Sturm wiederfinden. Am ngehendsten und schönsten geschieht dies in Sonnett 73:

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest. etc.

Hier haben wir dieselbe herbstliche Stimmung, welche Johannes

Meissner (Sh.-Jahrb. V, 212 fgg.) so treffend im Sturm nachgewiesen hat. Wenngleich nun die streng autobiographische Auslegung der Sonnette überwunden ist und dieselben der Hauptsache nach als Producte der frei schaffenden dichterischen Phantasie erkannt sind, so darf man doch nicht so weit gehen alle und jede Unterlage des Selbsterlebnisses, alle und jede Beziehungen auf die dichtende Persönlichkeit hinwegzuleugnen und diese Gedichte völlig in die Kategorie jenes poetischen Getändels setzen zu wollen, wie es sich etwa in den *Jeux floraux* oder bei den Pegnitzschäfern breit machte. Dazu war Shakespeare ein zu realistischer Dichter. Auch hier heisst es: *medium tenuere beati;* man wird bei den Sonnetten eben so wenig zurecht kommen, wenn man ausschliesslich auf dem Princip der freien Phantasie, wie wenn man ausschliesslich auf dem autobiographischen reitet. Die häufige Wiederkehr der Anspielungen auf das Alter rechtfertigt ohne Zweifel den Schluss, dass darin eine wirkliche Stimmung des Dichters ihren Ausdruck findet, wenn auch in poetisch erhöhter Weise. So dienen sich Sonnette und Sturm gegenseitig zur Erläuterung und Bekräftigung und der letztere, der also in Shakespeare's vierzigstes Lebensjahr fallen würde, schliesst sich auch der Zeit nach vortrefflich den erstern an, welche vermuthlich um dieselbe Zeit zum Abschluss gekommen sein mögen. Als eine äusserliche Bestätigung dieser Auffassung darf gewiss auch Shakespeare's frühzeitig eintretende Kahlheit angesehen werden, welche, nach den beiden allein beglaubigten Bildnissen (dem Droeshout und der Stratforder Büste) zu urtheilen, bereits in seinem vierten Decennium ihren Anfang genommen haben muss. Dass ein solches frühzeitiges Altern keineswegs beispiellos ist, braucht kaum hinzugefügt zu werden; Montaigne zog sich mit 38 Jahren zurück, weil er sich alt fühlte, und Byron ergraute in der Mitte der Dreissig und wurde vom Gefühl des Alters beschlichen.

Werfen wir endlich einen Blick auf Shakespeare's Lebensumstände, so finden wir auch da eine Wendung, welche unserer Hypothese zur auffallendsten Bestätigung dient. Das mit den Jahren wachsende Missbehagen Shakespeare's am Theaterwesen, die Unzufriedenheit mit seinem geringgeschätzten Lebensberufe sind wiederholt erörtert worden. Es wird nicht bezweifelt, dass er sich dem letztern so bald als möglich zu entziehn suchte und nach dem unabhängigen Leben eines Gentleman, als nach einem ehrenvollen Ruhehafen, strebte. Seit dem Anfange des Jahrhunderts begann er offenbar seine Gedanken und seine Thätigkeit vorwiegend geschäftlichen Angelegenheiten und der Vermögensverwaltung zuzuwenden.

Im Mai 1602 machte er den grossen Landkauf von William Combe, — 107 Acker bestellbaren Landes für 320 Pf. — und am 24. Juli 1605 erwarb er die Zehnten von Stratford, Old Stratford, Bishopton und Welcombe für 440 Pf.! Nach heutigem Geldwerth entsprechen diese beiden Posten einer Summe von nahezu 3800 Pf. d. h. 25,000 Thalern. Gegen diese beiden grossartigen Erwerbungen treten alle übrigen in den Hintergrund. Sicherlich nahm die Regelung und Durchführung dieser Geschäfte und die Verwaltung der verschiedenen Besitzthümer in Stratford und London Shakespeare in hohem Maasse in Anspruch und namentlich die Einziehung der Zehnten erforderte die ganze Zeit, Thätigkeit und Umsicht eines Geschäftsmannes. Sie gab Anlass zu allerhand Schwierigkeiten, Ungelegenheiten und Rechtsgeschäften, wenigstens lässt sich kein anderer Grund denken, wesshalb Shakespeare's Schwiegersohn Dr. Hall sich 1625 dieses einträglichen Besitzthums wieder entäusserte. Beiläufig scheint uns auch in dieser, für einen Dichter und Schauspieler so ungewöhnlichen Kapitalanlage ein Beweisgrund für die aus anderen Umständen wahrscheinliche Annahme zu liegen, dass sich Shakespeare in seiner Jugend praktische Rechtskenntniss erworben und die Laufbahn eines Advokaten begonnen hatte. Sollen wir nun glauben, dass eine so heterogene und augenscheinlich nicht ohne Neigung und Lust am Erwerbe betriebene Vermögensverwaltung mit der dichterischen Production Hand in Hand gegangen, dass nicht vielmehr mit ihrer Ueberhandnahme die poetische Thätigkeit allmählich erloschen sei? Gewiss, der Steuerpächter Shakespeare verdrängte den Dichter Shakespeare. Setzen wir den Sturm 1604, so stimmt der Abschied, den der Dichter darin von der Poesie nimmt, wunderbar zusammen mit seinem Uebergange zur Thätigkeit des Grund- und Kapitalbesitzers, denn dieser Uebergang vollzog sich am augenfälligsten in der Erwerbung der Zehnten. Damit soll nicht bezweifelt werden, dass Shakespeare auch nach dieser Zeit noch ein oder ein paar Mal zum Dienste der Musen zurückgekehrt sein mag, dass mit anderen Worten der Sturm nicht sein letztes Stück war, sondern dass er, wie heutzutage reisende Künstler zu thun pflegen, auch noch zum aller- und aller-allerletzten Male mit einem Drama aufgetreten sein mag (wir denken dabei vorzugsweise an Heinrich VIII), aber der Hauptsache nach war die dramatische Laufbahn und die regelmässige Production mit dem Sturme abgeschlossen. Wie Halliwell nachgewiesen hat, bezog Shakespeare um 1609 das umgebaute und neu eingerichtete New Place, wo er als Gentleman lebte, und entfernte sich damit immer mehr von London und der Bühne. Wenn wir ihn

wiederholt und namentlich noch 1614 zu kürzerem oder längerem Aufenthalte nach London zurückkehren sehen, so mag dies möglicher Weise mit den Aufführungen seiner letzten poetischen Schöpfungen zusammengehangen haben; wir besitzen jedoch gerade für das Jahr 1614 in den Briefen von Thomas Greene unwiderlegliche Zeugnisse, dass er in London geschäftliche Zwecke verfolgte und zwar vornämlich die Angelegenheit wegen Einfriedigung der Ländereien von Welcombe, welche ihn in seinen Vermögensinteressen sehr nahe berührt haben muss: sie ging ihm wie der ganzen Stadt Stratford, deren Fürsprecher und Vertrauensmann er dabei war, sehr im Kopfe herum.

Wir kehren zum Schlusse noch einmal zu unserem Ausgangspunkte zurück. *Lady Politick Would-be* spricht nicht nur von Entlehnungen aus Montaigne, sondern auch aus Guarini seitens solcher englischen Dichter, welche des Italienischen mächtig seien. Es ist nicht leicht zu sagen, auf wen der Dichter hier abzielt, und zwar um so weniger, als der Pastor Fido 1602 ins Englische übersetzt wurde, so dass von da ab keine Kenntniss des Italienischen mehr erforderlich war, um aus ihm zu entlehnen. Auf Fletcher's *Faithful Shepherdess* kann es nicht gehen, da dies Stück jedenfalls später war als der *Volpone.* Ist etwa *The Maid's Metamorphosis* (1600) oder *Love's Metamorphosis* (1601) gemeint, welches letztere auf dem Titel als *'A Wittie and Courtlie Pastoral'* bezeichnet ist, was gut zu B. Jonson's Worten *'catching the court-ear'* passen würde? Oder Lodge's *Rosalynd* (wenngleich kein Drama) und Shakespeare's *As You Like It?* Oder enthalten die Worte: *'such as are happy in the Italian'* insofern eine Stichelei auf Shakespeare als damit gesagt sein soll, er habe nicht aus Guarini entlehnt, da er nicht Italienisch verstehe? Wir müssen aber aus zahlreichen andern Anzeichen abnehmen, dass er in der That Italienisch verstand. Genug, wir tappen hier völlig im Dunkeln. Dass aber auch hier eine kleine Fussangel für Shakespeare verborgen liegen mag, lässt sich leicht glauben, wenn wir uns erinnern, dass B. Jonson später selbst ein (unvollendetes) Pastoral-Drama *'The Sad Shepherd'* schrieb, in welchem er zu zeigen unternimmt, wie diese Gattung behandelt werden sollte, und dass sich in diesem Stücke abermals Anspielungen auf Shakespeare vorzufinden scheinen. B. Jonson verpflanzt sein pastorales Drama zunächst auf englischen Boden; den Ardenner-Wald Shakespeare's ersetzt er durch den Sherwood-Forst, seine ausländischen Charaktere durch volksthümliche englische Figuren. Im Prolog polemisirt er gegen die in dieser Gattung herrschende Melancholie, was uns unwillkür-

lich den melancholischen Jaques ins Gedächtniss ruft. Die Betrachtung Eglamour's in III, 2 über die Sphärenmusik hat ganz den Anschein einer Parodie auf die berühmte Stelle im fünften Akte des Kaufmanns von Venedig:

Look how the floor of heaven
Is thick inlaid with patines of bright gold, etc.

und Jonson fasst sein Urtheil über diesen ihm unverständlichen und von seinem nüchternen Standpunkt aus verwerflichen Schwung der Shakespeare'schen Muse in die Worte Clarion's zusammen:

Alas, this is a strain'd, but innocent phant'sie.

Alles das klingt, als ob er Shakespeare eine Lection hätte geben wollen. Auch Clarion's Worte (I, 2):

The truest lovers are least fortunate

erinnern an den ungleich schönern Vers im Sommernachtstraum:

The course of true love never did run smooth,

und Maid Marians Jagd am Morgen wie ihr Gespräch über die Hunde gemahnt an die Jagd des Theseus und der Hippolyta in demselben Lustspiel.

Sollte also der Vorwurf der Entlehnung aus Guarini, wenn auch nur theilweise, gegen Shakespeare gerichtet sein, so wäre das noch eine Bestätigung mehr, dass mit dem Diebstahl aus Montaigne nichts anderes als die Stelle im Sturm gemeint ist.

Julius Caesar.

Für die Bühne eingerichtet von A. W. Schlegel.

Von

Wendelin von Maltzahn.

Die nachstehenden, bisher ungedruckten Mittheilungen über die Schlegel'sche Bearbeitung des Julius Cäsar für die Berliner Bühne unter Iffland's Direction, von denen sich die Originale in dem Theaterarchiv zu Berlin befinden, sind Ergänzungen zu dem Werke: „Johann Valentin Teichmanns literarischer Nachlass herausgegeben von Franz Dingelstedt. Stuttgart. Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung. 1863," das zum grossen Theil aus der genannten Quelle hervorgegangen ist.

Die Vermittlerin der Verhandlungen über die Aufführung des Julius Cäsar zwischen Iffland und Schlegel war die berühmte Schauspielerin und Sängerin Unzelmann-Bethmann, die Freundin von Goethe und seiner Mutter, von Schiller und von Schlegel. Wir erlauben uns, das Andenken an diese Künstlerin durch einige Erinnerungen aus ihrem Leben zurückzurufen.

Friederike Auguste Conradine Unzelmann geborene Flittner, nach ihrer eigenen Aufzeichnung zu Gotha den 24. Januar 1771 (nach E. Devrient 1760 und nach Anderen 1769) geboren, war die Tochter eines Beamten. Nach dem Tode ihres Vaters vermählte sich ihre Mutter 1775 daselbst mit dem Schauspieler Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann bei der Seyler'schen Gesellschaft, welcher bald darauf die Mitdirection der Kurfürstlichen Kölnischen Hofgesellschaft in Bonn übernahm, später unterstützt von

seiner Gattin eine zweite Gesellschaft in Mainz und Frankfurt am Main errichtete und 1796 als Director des Theaters in Hannover starb. Er erwarb sich das grosse Verdienst, seine hochbegabte Stieftochter zur Kunst auszubilden. Sie erschien das erste Mal auf der Bühne 1778 in Bonn bei der Hofgesellschaft, vermählte sich 1784 nach dem Tode ihrer Mutter in Mainz mit dem Schauspieler Karl Wilhelm Ferdinand Unzelmann, und Beide gingen an das Theater zu Frankfurt am Main, wo sie „durch ihr unnachahmliches Spiel und ihren herrlichen Gesang Jeden bezauberte"; dann an das Königliche Nationaltheater in Berlin unter Professor Engel, das sie das erste Mal am 3. Mai 1788 als „Nina" in dem Singspiel „Nina oder Wahnsinn aus Liebe von André" betrat. Diese Darstellung, von dem glänzendsten Erfolg gekrönt, musste drei Tage hintereinander wiederholt werden. Ihr grosses Talent entfaltete sich immer mehr und erreichte in der Folge den höchsten Gipfel in den Schiller'schen Tragödien. — Von ihrem Gatten Unzelmann 1803 geschieden, schloss sie am 26. Mai 1805 in Berlin, zum zweiten Mal, ein Ehebündniss mit dem Schauspieler Heinrich Eduard Bethmann — geboren 1774 zu Rosenthal bei Hildesheim — welcher bei dem Königlichen Nationaltheater angestellt war, es aber bald nach dem am 16. August 1815 erfolgten Tode seiner Gattin verliess, die bis dahin demselben angehörte. Die irdischen Reste der gefeierten Künstlerin ruhen neben denen von Iffland — der bereits am 22. September 1814 heimgegangen war — in Berlin auf dem Jerusalemer Kirchhof vor dem Hallischen Thor; eine schmucklose Tafel mit dem Namen der Abgeschiedenen, an der Mauer über dem Grab, bezeichnet die Stätte.

Unzelmann — geboren den 1. Juli 1753 zu Braunschweig — einer der genialsten Komiker, welchen jemals die deutsche Bühne besessen, war früher schon zu verschiedenen Zeiten in Berlin bei dem Theater gewesen, zuletzt 1784, und trat das erste Mal als Mitglied des Königlichen Nationaltheaters den 28. April 1788 in der Rolle des „jungen Ruhberg" in dem Iffland'schen Schauspiel „Das Bewusstsein" auf; — feierte 1821 sein fünfzigjähriges Jubiläum, schied 1823 von der Bühne und starb den 21. April 1832 in Berlin. Sein Sohn Karl Unzelmann — zu Berlin 1789 (1790) geboren — von Goethe „aus Achtung für die Mutter auf gut Glück nach Weimar genommen", begann 1802 daselbst seine theatralische Laufbahn und starb im Elend 1842 in seiner Vaterstadt, den Ruf eines der talentvollsten, doch leichtsinnigsten und unglücklichsten Menschen hinterlassend. —

Noch vor Iffland hatte Goethe den Julius Cäsar nach der Uebersetzung von Schlegel für die Hofbühne in Weimar eingerichtet und daselbst das erste Mal „Sonnabend, den 1. October 1803“ zur Aufführung gebracht; die von Iffland in Berlin veranstaltete Vorstellung dieses Stückes fand erst „Montag, den 27. Februar 1804“ statt.

Mit dem folgenden Briefe und der hinzugefügten Beilage von Iffland „an Madame Unzelmann für Herrn Rath Schlegel“ beginnen die Verhandlungen:

„Haben Sie die Güte, Herrn Rath Schlegel meine Wünsche, wie der Effekt sie erfordert, mitzutheilen.

Ich muthe ihm eine Arbeit zu und es ist Pflicht, dass die Direction über das Honorar sich erkläre, welches in fünfundzwanzig Ducaten besteht, die für diese Mühe anzunehmen er ersucht wird. Sie werden dies auf eine anständige Art gütigst bekannt machen.

Cäsar, wie er da ist, kann nicht wirken; der Bühne angepasst, wird er viel thun und Herr Schlegel macht uns ein grosses Geschenk.

Berlin, den 18. October 1803.

Ihr *Iffland.*“

Bei dem lebhaften Wunsche, Julius Cäsar nach A. W. Schlegel's Uebersetzung zu geben, stellte sich immer die Schwierigkeit entgegen, dass die häufigen Verwandlungen nothwendig den Effekt unterbrechen mussten. Soll Cäsar für die Bühne wirksam sein, so muss die Direction dringend wünschen, dass Herr Rath Schlegel die Mühe übernehmen wolle, Cäsar für die Bühne einzurichten.

Der Unterzeichnete hat vor 17 Jahren auf der Mannheimer Bühne den Cäsar geben sehen.[1]) Es sei ihm verstattet, die Erfahrungen, welche er bei dieser Gelegenheit gemacht hat, mitzutheilen.

---

[1]) Die Citate in den Berichten beziehen sich auf die erste Ausgabe „Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Zweiter Theil. Berlin, bei Johann Friedrich Unger. 1797.“ S. 1—152: Julius Cäsar. Die Bearbeitung war die des Intendanten der Mannheimer Bühne W. H. von Dalberg „Julius Cäsar oder die Verschwörung des Brutus. Ein Trauerspiel in sechs Handlungen von Shakespear. Für die Mannheimer Bühne bearbeitet und zum erstenmal daselbst aufgeführt, den 24. April 1785. Mannheim, in der Schwanischen Hofbuchhandlung, 1785.“ — Bei der ersten Aufführung des Stückes gab Beck den J. Cäsar; Beil den M. Antonius; Böck den Brutus; Iffland den Cassius und Gern den Marullus. Iffland berichtet ausführlich über diese Aufführung in seinen „Dramatischen Werken I. Band Leipzig, 1798.“ S. 131 - 134.

Zwei Hauptbegebenheiten dürfen durchaus während des Aktes, wo sie vorgehen, durch keine Theater-Verwandlungen unterbrochen werden. Es ist die Ermordung des Cäsar im sitzenden Senat, und nachher das Zelt des Brutus, wo die fürtreffliche Scene mit Cassius vorgeht und der Geist des Cäsar erscheint.

Um diesen Begebenheiten ihre ganze furchtbare Wirkung zu lassen, hat der Bearbeiter des Cäsar, wie er in Mannheim gegeben wurde, die Abtheilung in 6 Akte gewählt. Es scheint, dass man diese Eintheilung beibehalten müsse.

Um diese Eintheilung deutlich zu machen, wird ein Exemplar jener Mannheimer Bearbeitung beigelegt. Es darf wohl nicht erst bemerkt werden, dass diese nur deshalb beigelegt wird, um die Scenenfolge, welche theatralisch benutzt war, anzuzeigen.

Allerdings wäre auch zu wünschen, dass die Personenzahl, welche nach der Schlegel'schen Ausgabe in etlichen 30 besteht, vermindert werden möchte. Es ist unmöglich, ein Stück von diesem Gewicht nur mittelmässig zu besetzen, wenn die Personenzahl so gross ist. Bei der geringern Zahl hingegen kann man nach besten Kräften für die Behandlung der Rollen einigermaassen Sorge tragen. Vorzüglich ist zu wünschen, dass Cicero nicht erscheinen möge. Ein Schauspieler von Bedeutung bleibt nicht für diese Rolle übrig, und wenn er durch einen unbedeutenden erfüllt wird, macht er um so mehr widrige Wirkung, da er auch im Shakespeare selbst nicht bedeutend erscheint.

Ebenso wäre zu wünschen, die zahlreichen Diener des Brutus möchten unter 2 Personen vertheilt werden. Es scheint nicht genug, dass die Züge mit einem Tusch von Trompeten und Pauken eröffnet werden; man wird am besten thun, sie mit einem Marsch zu begleiten, da das Auftreten und Scharren der grossen Menschenzahl auf den Brettern des Theaters einen widrigen Eindruck machen würde.

Der dritte Akt namentlich, wo die Ermordung Cäsar's geschieht, ist keiner Verwandlung fähig. In der Schlegel'schen Ausgabe folgt das Forum der Senatssitzung. Wird diese Verwandlung im nämlichen Akte beibehalten, so muss die vorhergehende Senatssitzung sehr kurz sein, wodurch sie alles Imponirende verliert, und dabei entsteht wieder die Frage, auf welche schickliche Weise die Bänke der Senatoren wegkommen sollen, der Sitz des Cäsar, ohne dass alle Täuschung auf das Härteste zerstört werde? — Wollte man annehmen, der Sitz des Senats sollte ganz in den Hintergrund gelegt werden, so muss die ganze Handlung geschrieen, statt gesprochen

werden; und sie wird doch nicht deutlich sein. Der Vorhang müsste in der Mitte fallen, und dann wird wieder das Forum, wo pro rostris geredet wird, zu kurz sein. Ebenso muss Alles, was in Brutus Zelt vorgeht, einen Akt ausmachen. In Mannheim lag Brutus Zelt in der Mitte der Bühne. Auf beiden Seiten desselben sah man noch Felsen und Wald, hinten auf den Höhen da lag das Heer, durch Pechflammen erleuchtet. Das Geräusch des aufstehenden Volkes, wenn Cassius erscheint, die darauf folgende Stille, wenn Cassius abgegangen ist, das Heer nachher zur Ruhe geht, dann Brutus das Lied auf der Laute spielt, die allgemeine Stille, dann die Erscheinung des Geistes; Alles dies macht einen so hinreissenden Effekt, welcher aber gar nicht zu erreichen ist, wenn kurz vorher das ganze Heer aller Arbeiter und Verwandlungen im Gange ist. Der letzte Akt ist ohne Zwang einer Verwandlung fähig.

„Berlin, d. 21. Oct. 3.[1])

Sie erhalten hier, meine wertheste Freundin, das Verlangte über die Aufführung des Julius Cäsar. Meine Vorschläge habe ich so deutlich darzulegen und so gut mit Gründen zu unterstützen gesucht, als es mir möglich war; sollte nicht Alles befriedigend gefunden werden, so bin ich gern bereit, weiter auf Wegräumung der Zweifel und Schwierigkeiten zu arbeiten. Haben Sie die Güte, meinen Aufsatz Herrn Director Iffland mit der Versicherung einzuhändigen, dass es mir nicht anders als sehr erfreulich sein kann, den Shakspeare, und zwar in einer ächteren Gestalt wie vormals, wieder auf die Bühne gebracht zu sehen, und dass ich gern immer mit dem grössten Eifer Alles zu dem Erfolge beizutragen suchen werde, was mir etwa meine Bekanntschaft mit dem Dichter an die Hand giebt.

In Betreff dessen, was Sie mir über die Bedingungen mitgetheilt, wissen Sie wohl, dass ein gedrucktes Stück allen Theatern zur freien Disposition da liegt. Meine Bemühungen bei der Durchsicht und für die Aufführung zu treffenden Einrichtungen kann ich nicht schätzen, und habe also gar keine bestimmten Forderungen zu machen.

Morgen gehe ich für einige Tage auf's Land, sobald ich zurückkomme, werde ich bei Ihnen anfragen, ob noch etwas weiter erforderlich ist. Leben Sie unterdessen recht wohl.

Ganz Ihr

A. W. Schlegel."

---

[1]) Nach dem Original.

Ueber die Aufführung
von
Shakspeare's Julius Cäsar.[1])

In meiner Uebersetzung des Shakspeare bin ich bei den sce-
schen Angaben durchgängig den neueren geschätztesten Ausgaben
folgt, theils in Ermangelung der alten ursprünglichen, theils weil
ı nicht eher abweichen wollte, bis ich meine kritischen Gründe
ırlegen könnte.

Man muss aber wissen, dass zwar die Eintheilung in Scenen
.m Theil aus den ältesten Ausgaben sich herschreibt, aber ohne
ɜmerkung des Orts, welchen erst die neueren Herausgeber hinzu-
fügt haben. Diese Anzeichnungen können also auf gar keine
ıtorität Anspruch machen, als in so fern sie mit dem Sinne der
ırstellung und den theatralischen Schicklichkeiten übereinstimmen.

Die Abtheilung in Scenen bedeutet eigentlich gar nichts, als
ıss das Theater am Schlusse einer Scene ganz leer wird; das Auf-
eten anderer Schauspieler setzt keinesweges immer voraus, dass
e Scene auch als an einem andern Orte vorgehend müsse gedacht
ɜrden. Man weiss überdies, dass Shakspeare seine meisten Stücke
ıne eigentliche Decorationen spielen liess, dass die Ortsveränderung
ır vermittelst des Eintretens durch einen andern Eingang ange-
utet ward. Bei der jetzigen Leichtigkeit, die Decorationen zu
ɜchseln, und der Neigung der heutigen Engländer zu diesem äusser-
:hen Geräusch, hat man dem Shakspeare nirgends einen Scenen-
echsel erlassen, und die Herausgeber merken mit gewissenhafter
enauigkeit an, wo der Ort nach ihrer Meinung auch nur um ein
eniges verrückt sein muss. Dem Obigen zu Folge, ist man voll-
ımmen berechtigt, bei der Aufführung von Shakspeare's Schau-
ielen, nur diejenigen Theater-Veränderungen anzubringen, welche
ırch wesentliche Beziehungen nothwendig gemacht werden, und
ɜnn wir nach diesen Grundsätzen Julius Cäsar durchgehen, so ist
e Zahl der erforderlichen gar nicht so beträchtlich, dass sie stö-
nd werden könnte.

Im ganzen ersten Aufzug bleibt dieselbe Decoration: eine
rasse mit öffentlichen Gebäuden. Der feierliche Zug, der vor dem
ısar hergeht, wird die zweite Scene genugsam von der ersten
heiden, so wie die dritte Scene durch die Verdunkelung des The-

[1]) Nach dem Originalmanuscript von Schlegel.

aters und des Ungewitters gehörig von der vorhergehenden abgesondert wird.

Im zweiten Aufzuge sind drei Decorationen nothwendig: Garten am Hause des Brutus; Zimmer in Cäsar's Palast, und Strasse. Die dritte und vierte Scene behalten nämlich dieselbe Decoration. Die Unterscheidungen der Englischen Herausgeber sind gänzlich unnütz, und würden sich auf dem Theater gar nicht kenntlich machen lassen.

Im dritten Aufzuge sind zwei Decorationen: das Capitol, wo der Senat seine Sitzung hält, und das Forum mit einer Rednerbühne.

In der ersten Scene ist nach unsern theatralischen Einrichtungen eine Verworrenheit in der Vorstellung des Ortes; denn das Erste geht noch ausserhalb des Capitols auf der Strasse vor, das Zweite im Innern desselben, und da man es sich doch als ein geschlossenes Gebäude zu denken hat, so begreift man nicht, wie Beides zusammen konnte gesehen werden. Man muss sich aber erinnern, dass Shakspeare's Theater einen erhöhten Theil oder Tribune hatte, die zu mancherlei Zwecken gebraucht wurde: vermuthlich sass also der Senat oben, und das Untere stellte die Strasse vor.

Bei unsrer Einrichtung würde sich die Auskunft treffen lassen, dass Artemidorus und der Wahrsager sich in einer Art von Vorhalle, ausserhalb des durch die Sitze der Senatoren geschlossenen Kreises, an den Cäsar drängen, wenn er entweder vorn von einer Seite, oder vom Hintergrunde her, herein kömmt.

Die Erscheinung seines Zuges wird durch einen Trompetenstoss angekündigt, im Englischen *Flourish*; eigentlich sollte in der Uebersetzung stehen: Tusch von Pauken und Trompeten. Diese Feierlichkeit war freilich nicht Römische Sitte, aber ich glaube, für den Effekt würde es vortheilhaft sein, diesen Verstoss gegen das äusserliche Costum unter so vielen andern beizubehalten.

Ueberhaupt ist in diesem Akte Dasjenige enthalten, was in dem Ganzen des Stücks hervorstechende Effekte ausmacht, es wird daher auf die theatralische Anordnung der beiden Scenen viel ankommen, welche, besonders bei der ersten, keine leichte Aufgabe sein dürfte, wenn sie die Deutlichkeit aller vor der Handlung hergehenden und sie begleitenden Umstände mit der plötzlichen Verwirrung, welche unmittelbar darauf folgen muss, vereinigen soll. Wenn die dritte Scene bleibt, so kann sie ohne alles Bedenken die Decoration der zweiten behalten. Mir däucht aber, sie könnte weggelassen werden, da sie nur einen speciellen historischen Zug der schon im Vorhergehenden stark genug charakterisirten Volkswuth enthält.

Der vierte Aufzug hat drei Decorationen: ein Zimmer im Hause des Antonius zu Rom; das Lager des Brutus, und das Zelt des Brutus. Man könnte zwar die zweite und dritte Decoration vereinigen, nämlich so, dass vorn, seitwärts, das Zelt angebracht wäre, das übrige der Scene Lager und freies Feld, und dass die Feldherrn, nachdem sich ihre Truppen zurückgezogen, bloss in das Zelt hineinträten. Allein es scheint vortheilhafter, bei der dritten Scene zu wechseln, und die Decoration so einzurichten, dass das Zelt die ganze Bühne einnimmt, weil Alles, was vorgeht, den Eindruck eines verschlossenen und abgesonderten Ortes, und nachher wie Brutus allein ist und der Geist ihm erscheint, der tiefsten nächtlichen Ruhe erfordert. Auch wird hier der Scenen-Wechsel gar nicht störend sein, weil er einen Uebergang von dem Geräusch der abziehenden Truppen zu der Ruhe der folgenden Scene bildet. Lucius und Titinius müssen auch zu Anfange der dritten Scene nicht sichtbar sein, wozu die Ueberschrift verleiten könnte.

Im fünften Aufzuge kann man mit einer einzigen Decoration auskommen, welche an den Seiten-Coulissen Bäume und Anhöhen, im Hintergrunde eine offene Landschaft vorstellen muss. Es ist gar keine Unschicklichkeit darin, dass Cassius und Brutus nachher an eben der Stelle erscheinen, wo zuvor die feindlichen Feldherrn an der Spitze ihrer Armeen sich unterredet haben. Will man aber ein Uebriges thun, so kann man einmal die Decoration wechseln, nämlich zu Anfang der zweiten Scene. Nachher steht immer: ein anderer Theil des Schlachtfeldes, welches bloss eine von den abgeschmackten Erfindungen der Englischen Herausgeber ist, und um es wirklich bedeutend auszuführen, den Decorateur in grosse Verlegenheit setzen müsste. Da der wahre Umfang einer grossen Schlacht doch einmal nicht dargestellt werden kann, und dabei so vieles fingirt werden muss (wie denn unter andern hier, wie in andern ähnlichen Fällen, vom Shakspeare immer die Pferde erwähnt, aber nicht gesehen werden), so ist auch gar nichts Unschickliches darin, zu fingiren, dass die verschiedenen Anführer bei den Bewegungen der Schlacht nach einander an demselben Ort sich befinden. Die Leiche des Cassius muss unstreitig am Schluss der dritten Scene weggetragen werden. Vielleicht wäre es gut, um anzudeuten, dass nicht unmittelbar auf einander folgende Momente gemeint sind, wenn das Theater zwischen jeder Scene einen Augenblick leer bliebe, während dessen man Kriegsmusik und Waffengeklirre aus der Ferne hört.

Das Resultat ist demnach: 1. Akt 1 Decoration; 2. Akt

3 Decorationen; 3. Akt 2 Decorationen; 4. Akt 3 Decorationen; 5. Akt 1 oder 2 Decorationen.

A. W. Schlegel.

Hier schickt Ihnen Schlegel beiläufig die Abkürzung der Decorationen, was Sie vor Redensarthen noch gestrichen wünschen, möchten Sie mir ohngefähr im Buche anzeigen, und es ihm oder mir schicken, damit er es in Ordnung bringen kann.

Unzelmann. [1])

Ueber die Aufführung des JULIUS CAESAR. [2])

Ich beziehe mich hiebei auf Das, was ich in meinem vorhergehenden Aufsatze über die Decorations-Veränderungen in diesem Stücke als Maxime aufgestellt habe, dass man allerdings berechtigt sei, Dasjenige, was Shakspeare in Bezug auf eine damals bestehende Einrichtung der Bühne so oder so angeordnet, in dem Maasse abzuändern, wie eine gänzlich veränderte Verfassung der Bühne es nöthig macht.

Allein da es immer mehr zu den allgemein anerkannten Wahrheiten zu gehören anfängt, dass Shakspeare durchaus mit der tiefsten Ueberlegung und künstlichsten Absichtlichkeit geschrieben, dass man also nicht leicht etwas Wesentliches an seinen Stücken verändern könne, ohne sie zu zerrütten und zu verderben, so däucht mir, ist es rathsam, die etwaigen Veränderungen so wenig als möglich in die Augen fallend zu machen.

Mit der Eintheilung in Akte hat es zwar wohl nicht ganz dieselbe Bewandtniss wie mit den scenischen Angaben, denn jene mag allerdings, wie wir sie gegenwärtig haben, wenigstens grossentheils von Shakspeare selbst herrühren, wiewohl sie, wo ich nicht irre, bei manchen Stücken in den ältesten Ausgaben gänzlich fehlt, und

[1]) Diese eigenhändige Bemerkung von der Unzelmann steht auf dem Bericht von Schlegel.

[2]) Nach dem Originalmanuscript von Schlegel.

auch eins oder das andere ohne solche Eintheilung in einem Striche fort mag gespielt worden sein. Demnach gehört sie weit weniger zum Wesentlichen, als die Anordnung und Folge der Scenen; es hat über jene wohl hauptsächlich die Bequemlichkeit der Einschnitte und die ungefähr gleiche Masse der Akte entschieden. Wenigstens kann man nicht bemerken, dass, da Shakspeare's Stücke oft einen ziemlich beträchtlichen Zeitraum umfassen, die Regel befolgt worden wäre, eben dahin, wo man sich einen beträchtlichen Zwischenraum zwischen den Handlungen zu denken hat, die Abtheilungen fallen zu lassen; vielmehr schliesst sich oft der letzte Moment eines Aktes unmittelbar an den ersten des folgenden an, und wiederum sind in demselben Akt ziemlich weit in der Zeit auseinander liegende Dinge vereinigt.

Bei den gewiss bedeutenden Erwägungen, welche die Direction anführt, wegen deren bei unserer Darstellungsweise eine andere Abtheilung der Akte gewünscht werden müsse, glaube ich die Erreichung des Zwecks bewerkstelligen zu können, ohne dass man nöthig hätte, zu einem sechsten Akte seine Zuflucht zu nehmen. Zu dieser letzten Maassregel kann ich deswegen nicht rathen, weil das ohnehin nicht kurze Stück durch Vermehrung der Zwischenakte noch um soviel länger spielen müsste; weil dabei ein paar Akte nothwendig sehr kurz ausfallen würden, und die öftere Unterbrechung leicht Zerstreuung bei den Zuschauern bewirken könnte; hauptsächlich aber deswegen, weil man dadurch schon auf dem Anschlagezettel eine viel wichtigere Veränderung, ja Umarbeitung des Stücks anzukündigen scheinen würde, als damit wirklich vorgenommen wäre. Wiewohl die Observanz der fünf Akte keine Autorität für sich hat, als den unmotivirten Ausspruch des Horaz, und es immer auf eine Spitzfindigkeit hinausläuft, sie aus der Natur des Drama ableiten zu wollen, so ist sie doch so allgemein, dass man nicht nur vom Shakspeare, ungeachtet der ausserordentlichen Länge mancher Stücke, sondern auch von keinem andern berühmten dramatischen Schriftsteller, so viel ich weiss, irgend ein Beispiel anführen kann, wo sie darüber hinausgegangen wären. Man erinnert sich noch der Epoche in Deutschland, wo es die Losung Derer war, welche aller geordneten Kunst und Regel im Drama den Abschied geben wollten, ihren Stücken einen sechsten Akt zu geben, so dass Goethe bei der Verspottung dieser Ausschweifungen im Triumph der Empfindsamkeit, der Parodie wegen, einen sechsten Akt angebracht hat.

Mein unmaassgeblicher Vorschlag wäre demnach aus allen obigen Gründen folgender:

Man findet es mit Recht störend und unschicklich, die Sitze des Senats nach geendigter Scene durch Aufwärter wegschaffen zu lassen; liesse man aber einen Vorhang davor herunterfallen, so müsste entweder das Vorhergehende zu tief im Hintergrunde spielen, oder das Folgende würde zu wenig Raum haben, um mit Würde ausgeführt werden zu können. Also nach der Scene, worin Cäsar ermordet wird, dürfte in demselben Akt nichts folgen, aber es könnte wohl etwas vorhergehen, ohne gleiche Unbequemlichkeit zu fürchten. Ich würde daher rathen, die ganze erste Scene des gegenwärtigen dritten Aktes noch zum zweiten zu ziehen. Der Zeit und dem Inhalte nach, schliesst sie sich so unmittelbar an die letzten Scenen des zweiten Aktes an, dass es uns befremdlich sein würde, die Eintheilung gerade da zu suchen (wenn man es nicht einmal gewohnt wäre). Der zweite Akt würde dadurch freilich etwas lang, 12 Seiten länger als der erste, werden; aber keineswegs so unverhältnissmässig, dass man einer solchen Länge eines Aktes gänzlich ungewohnt wäre. Auch ist hier deswegen keine Ermüdung davon zu befürchten, weil das sinnliche Leben und die Spannung gegen das Ende immer zunimmt, und das imposante Schauspiel des Senats, eine ganz neue Aufmerksamkeit erregen muss.

Die Scenen, welche im zweiten Akt vorkommen, sind: Der Garten des Brutus, ein Zimmer in Cäsar's Hause, und eine Strasse. Die Decorationen zu allen dreien bedürfen gar keiner grossen Tiefe, auch ist Das, was in diesen Scenen vorgeht, keineswegs von der Art, dass es, durch ein grosses Gewühl oder sonst, einen breiteren Raum erforderte. Die Vorkehrungen zur Sitzung des Senats könnten also vor Eröffnung des Aktes sämmtlich getroffen werden, so dass nach dem Aufziehen des letzten Vorhanges der Senat in völliger Ordnung hinter demselben erscheinen könnte und nur eine Coulissenweite von dem vordersten Vorhange entfernt zu sein braucht.

Der Akt endigte also da, wo Antonius mit der Leiche des Cäsar abgehen soll, und der dritte Akt würde mit der Rede des Brutus eröffnet. Diese Scene könnte dadurch mehr Dauer erhalten, wenn man den Leichenzug des Cäsar durch den Römischen Begräbniss-Pomp mehr erweiterte, welches Goethe bei der kürzlich in Weimar geleisteten Darstellung des Stücks so angeordnet, und wie er mir schreibt, eine sehr gute Wirkung davon erfahren. Ich führe seine eignen Worte an:

„Einen Kunstgriff muss ich Ihnen noch mittheilen, den ich ge-„braucht, um die Sinnen zu reizen und zu beschäftigen; ich habe „nämlich den Leichenzug viel weiter ausgedehnt, als das Stück ihn

„fordert, und nach den Ueberlieferungen aus dem Alterthum mit „blasenden Instrumenten, Lictoren, Fahnenträgern, mit verschiedenen „Feretris, welche Städte, Burgen, Flüsse, Bilder der Vorfahren zum „Schauen bringen, ferner mit Freigelassenen, Klageweibern, Ver- „wandten u. s. w. ausgeschmückt, dass ich dadurch auch die rohere „Masse heranzuziehen, bei Halbgebildeten dem Gehalte des Stücks „mehr Eingang zu verschaffen, und Gebildeten ein geneigtes Lächeln „abzugewinnen hoffe.“[1])

Der Augenblick für diesen Zug ist, wie mich däucht, wenn man ihn veranstalten wollte, der: wo S. 86 steht: „Antonius und Andere treten auf mit Cäsar's Leiche“, müssten die vordersten Glieder desselben oben am Rande der Bühne erscheinen und hier so lange halten, bis Brutus abgegangen ist, wo er dann einzöge, bis die Bahre mit der Leiche selbst und Antonius ihn beschliessen, und nun die Bürger den Antonius ermuntern, ebenfalls auf die Rednerbühne zu steigen.

Die jetzt dritte Scene des dritten Aktes mit dem Poeten Cinna würde man vielleicht lieber weglassen, theils um eine Rolle zu ersparen, theils weil die Aeusserungen der Volkswuth gar zu leicht verfehlt und über die Grenze getrieben werden können; es ist auch unstreitig diejenige, welche am unbedenklichsten weggelassen werden kann.

Die erste Scene des vierten Aktes würde dann noch zum dritten gezogen, und diente mit, ihm die gehörige Ausdehnung zu geben. Da die Decoration ein Zimmer ist, und was geschieht auf einem schmalen Raume vorn spielen kann, so würde keine Schwierigkeit bei dieser Veränderung sein. Der Zusatz, dass die drei Triumvirn an einem Tische sitzen, dürfte leicht auch von den neueren Herausgebern hinzugefügt sein, und würde dahin verändert, dass sie zusammen, Antonius mit der Proscriptions-Rolle oder Schreibtafel in der Hand, hereinkommen. Dadurch, dass diese Scene zum dritten Akte gezogen wird, lässt sich, wie mich dünkt, Alles erreichen, was man in Ansehung des vierten Aktes und der Scene im Zelt des Brutus zu bewerkstelligen wünscht.

Der Akt bekäme nämlich nur eine einzige Decoration, die eine offne Gegend im Hintergrunde mit Bergen und dem Lager vorstellte. Vorn das Zelt des Brutus, welches demnach nicht den ganzen Theaterraum einnähme, und je nachdem man es bequemer fände,

---

[1]) Aus dem Briefe vom 6. October 1803. S. „Briefe Schiller's und Goethe's an A. W. Schlegel. . . . . Leipzig, 1846.“ S. 49.

seitwärts oder in der Mitte stehen könnte. Es müsste nämlich nur so eingerichtet werden, dass die gegenseitige Begrüssung des Cassius und Brutus an der Spitze ihrer Truppen den gehörigen Raum behielte. Die Letzteren ziehen sich hierauf zurück, Cassius und Brutus treten in das Zelt, Titinius und Lucius bleiben in der Entfernung als Wache, nach geendigter Unterredung bleibt Brutus allein mit seinem Diener Lucius und den beiden schlafenden Soldaten, und nun geht die Erscheinung des Geistes vor.

Bei dem fünften Akte bleibt es, wie schon gesagt, gewissermaassen der Willkühr überlassen, ob man durchgängig dieselbe Decoration behalten, oder sie zu Anfange der zweiten Scene einmal wechseln will. Das Letzte würde für die Sinnesart der meisten Zuschauer einleuchtender, und also vorzüglicher sein.

So viel über die Vertheilung der Akte, von der ich hoffe, dass sie auf diese Weise durchaus nicht als dem Dichter gewaltsam aufgedrängt betrachtet werden kann.

Was den zweiten Punkt betrifft, nämlich die Verminderung der Rollenzahl, so kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass dabei grosse Vorsicht nöthig scheint, weil oft selbst die scheinbar überflüssige Mehrheit der Nebenrollen doch dazu beiträgt, die Weitläufigkeit, den äusserlichen Umfang der Handlung anschaulich zu machen. Shakspeare hatte unstreitig weit geringere theatralische Mittel, als man heut zu Tage hat, und musste daher oft mehrere Rollen durch dieselbe Person besetzen lassen; und ich sehe, dass Goethe bei seiner Aufführung des Julius Cäsar kein Bedenken getragen hat, zu dieser Auskunft seine Zuflucht zu nehmen. Wollte man mehrere Shakspear'sche Darstellungen in der Folge ausführen, so würde es vortheilhaft sein, das Publikum wieder mehr daran zu gewöhnen.

Zwei Rollen können, als episodisch, am Ersten weg genommen werden: es sind Cinna der Poet, und der andere Poet, welcher sich in das Zelt eindrängt.

Mit dem Cicero könnte man die Auskunft treffen, dass die wenigen Worte, welche er in der dritten Scene des ersten Akts spricht, dem Popilius Lena gegeben werden, der im dritten Akt einen bedeutenden Umstand veranlasst; oder noch besser dem Publius. Diesen und Popilius Lena zusammenzuschmelzen, kann ich nicht rathen, da der Letzte von der Verschwörung unterrichtet zu sein scheint, der Erste aber davon ganz überrascht und erschrocken ist. Ganz weggelassen können sie nicht werden, weil die malerischen Worte des Casca über die Vorbedeutungen darauf zur Antwort dienen. Ueberhaupt hat Shakspeare den Cicero in Bezug auf die Handlung

geschildert, wie er wirklich in der Geschichte vorkommt: zweideutig, weder als Mitverschwornen noch als Freund des Cäsar. Unter den Stellen, welche vom Cicero reden, müssten denn wohl zwei weggelassen werden, nämlich S. 20: Und Cicero &c. und S. 25 von der Frage des Cassius: „Hat Cicero &c. bis — mir war es Griechisch;" weil sich diese Erwähnungen darauf beziehen, dass man den Cicero im Zuge des Cäsar gesehn. Die letzte Stelle wäre ein wahrer Verlust. Ueberhaupt scheint der mangelnde Name des Cicero im Personen-Verzeichnisse eine Lücke zu machen. Es würde zu der Rolle nur das Ansehn eines würdigen Alters und Ruhe und Anstand in den wenigen Reden erforderlich sein.

Von denen, die als Diener des Brutus aufgeführt werden, können ohne Bedenken zwei erspart werden; man setzt nämlich als die beiden im Zelt Wachenden statt Varro und Claudius, Clitus und Dardanius, und lässt jene ganz weg. Dann bleibt noch Lucius, der sehr jung geschildert wird und vielleicht mit Vortheil von einer Schauspielerin gegeben werden kann, und drei andere: Clitus, Dardanius und Strato. Volumnius gehört nicht zu den Dienern, Brutus redet ihn als Schulfreund an. Alle diese viere müssen bleiben, wenn man nicht etwas sehr Wesentliches zerstören will, nämlich den Contrast zwischen den letzten Augenblicken des Brutus und Cassius, da der Letzte rasch das Beschlossene an seinem Leben ausführt, und sein Diener auch das Befohlene ohne Bedenken ausführt; Brutus hingegen mit einem weicheren Gefühle zögert, und in der Weigerung seiner Freunde, ihm zum Tode behülflich zu sein, sich ihres Wohlwollens zum Letztenmale freut. — Vielleicht hat es Shakspeare genauer genommen, als man ihm nach der gewöhnlichen Meinung von seiner Gelehrsamkeit zutraut. Dardanius, Clitus, Strato sind Griechische Namen, als von Freigelassenen oder Sclaven; Varro und Claudius, welche als Soldaten im Zelt wachen, Römische. Doch, wie gesagt, die beiden Letzten können auf die oben angegebene Art wegbleiben.

Cato könnte von einem ganz jungen Manne gespielt werden.

Dies wäre es ungefähr, was ich zur Verminderung der Rollenzahl vorzuschlagen wüsste: bei dem Meisten, was man sonst in dieser Art versuchen möchte, z. B. wenn man den Lucilius mit dem Titinius in Eins schmelzen wollte, wird man Schwierigkeiten finden und sich zu mehr oder minder wesentlichen Veränderungen genöthigt sehen.

Was den Gebrauch der Musik betrifft, so ist bei dem Zuge des Cäsar im ersten Akte, von Shakspeare selbst Musik, also ein Marsch

angegeben; bei der Erweiterung des Leichenzuges würde ein zweiter erforderlich sein. Bei dem Eintritt Cäsar's in das Capitol kommt es darauf an, ob man den ganzen Senat erst mit ihm kommen oder die meisten Senatoren schon auf ihren Sitzen geordnet erscheinen lassen will. Das Letzte wäre wohl schicklicher, der Geschichte und verschiedenen Aeusserungen in den vorhergehenden Scenen angemessener, da der Senat schon auf Cäsar zu warten scheint, und nur einige Senatoren nebst den Verschworenen ihn begleiten. Alsdann wäre ein Marsch weniger nothwendig und würde vielleicht, um nicht durch die Wiederholung zu ermüden, hier besser weggelassen.

A. W. Schlegel.

Bevor wir Iffland's Antwort auf diese Berichte mittheilen, lassen wir hier ein ungedrucktes Schreiben von Goethe an Schlegel,[1]) das sich bei den Schriftstücken befindet, folgen:

„Erlauben Sie, dass ich heute meine eilige Depesche auf einen gebrochnen Bogen dictire, damit ich nachtragen kann, was mir später einfallen möchte.

Wir führen hier den Julius Cäsar, wie alle Stücke, die einen grössern Apparat erfordern, nur mit symbolischer Andeutung der Nebensachen auf und unser Theater ist, wie ein Basrelief, oder ein gedrängtes historisches Gemälde, eigentlich nur von den Hauptfiguren ausgefüllt. Die Shakespearischen Stücke lassen sich besonders so behandeln, weil sie wahrscheinlich zuerst für beschränkte Theater geschrieben worden. Sie auf eine grössere Bühne zu verpflanzen, wo die Wirklichkeit mehr gefordert wird, wenn das Wahrscheinliche geleistet werden soll, ist eine Aufgabe, welche Iffland von seinem Standpunkt aus am Besten lösen wird.

Gern füge ich jedoch, nach Ihrem Wunsch, meine Gedanken über Ihre besondern Fragen bei.

Den Unbequemlichkeiten, auf die man freilich stösst, aus dem Wege zu gehen, thue ich folgende Vorschläge: Man lasse den dritten Akt beisammen und fange ihn mit der Sitzung des Senates an; allein um die Bänke wegräumen und Cäsar's Leiche, ohne dass sie vor den Augen des Publikums aufgehoben wird, wegbringen zu können, lasse man nach den Worten des Antonius „Leih Deinen Arm mir" einen kurzen Strassenprospect fallen und schiebe eine

---

[1]) Nach einer Abschrift. Dieses Schreiben würde in „Briefe Schiller's und Goethe's an A. W. Schlegel...... Leipzig, 1846." S. 50 einzureihen sein.

Scene ein, welche nicht schwer zu schreiben sein wird. Man bringe einen Theil der vom Capitol fliehenden Senatoren, so wie des Volks, in der Agitation vor, die auf eine solche That folgen muss. Mitleid mit dem Todten, Furcht vor allgemeinem grössern Uebel, persönliche Furcht u. s. w. nur laconisch und zur Zeitausfüllung knapp hinreichend, so dass sie sich an die folgenden Ausrufungen der Bürger auf dem Forum „wir wollen Rechenschaft, legt Rechenschaft uns ab“ gleichsam anschlösse.

Die Scene mit Cinna dem Poeten, die auf dem Forum recht gut gespielt werden kann, möchte ich nicht gern entbehren; sie schliesst den höchst ernsten dritten Akt lustig und schrecklich: man sieht das Volk in seiner ausgesprochenen Vernunftlosigkeit und sieht es nie wieder. Die Scene mit den Triumvirn würde ich, zwar ungern, doch lieber entbehren, als sie an den dritten Akt anschliessen.

Ich weiss wohl, dass es gut und schön ist, dass Octavius sich selbst exponire und Lepidus so exponirt werde; aber die Wirkung dieses Auftritts könnte recht gut durch eine kurze Exposition zwischen Brutus und Lucilius, am Anfange des vierten Aktes Statt finden, wo man den Zuschauer, auf eine prägnante Weise, von dem Andringen einer mächtigen Gegenpartei und von den unzeitigen Händeln zwischen Brutus und Cassius unterrichten könnte.

Wenn Sie ein paar solcher Scenen schreiben möchten, so theilen Sie mir solche mit; oder jeden andern Gedanken, den Sie haben, um die Erscheinung dieses so werthen Stücks bequemer und eindringlicher zu machen.

Denn ich halte selbst dafür, dass ein anständiges ruhiges Zelt, das den ganzen Akt über stehen bleibt, sehr gut thun werde. Die Art, wie wir uns, bei Verwandlung aus der ersten in die zweite Scene, durch einen Baldachin geholfen, war selbst für unsern knappen Hausrath etwas zu knapp.

Dem Poeten, der pag. 116 vom Himmel fällt, aber nach meinem Gefühl unerlässlich ist, um dem Zuschauer eine Diversion zu machen, und das Vergangene auszulöschen, habe ich ein Dutzend gereimte Verse gemacht, wodurch er sich deutlicher exponirt und seine Wirkung lebhafter äussert.[1])

---

[1]) Das von Goethe für das Hoftheater in Weimar nach der Schlegel'schen Uebersetzung des Julius Cäsar eingerichtete „Bühnenmanuscript“ ist nicht mehr in Weimar vorhanden und wahrscheinlich auch bei dem Brande des dortigen Hoftheaters im Jahre 1825 vernichtet worden.

Ueberhaupt bin ich mit dem Stücke noch immer in einer Art von Conflict, der sich vielleicht nie lösen kann. Bei der unendlich zarten Zweckmässigkeit dieses Stücks, in die man sich so gern versenkt, scheint kein Wort entbehrlich, so wie man nichts vermisst, was das Ganze fordert, und doch wünscht man, zur äussern theatralischen Zweckmässigkeit, noch hier und da durch Nehmen und Geben nachzuhelfen. Doch liegt, wie bei Shakespeare überhaupt. Alles schon in der Grundanlage des Stoffs und der Behandlung, dass, wie man irgendwo zu rücken anfängt, gleich mehrere Fugen zu knistern anfangen und das Ganze den Einsturz droht. Die Vorstellung auf dem Berliner Theater bringt uns hierüber gewiss zu grösserer Klarheit und ich wünsche nichts so sehr, als ein so schätzbares Werk auf der Bühne erhalten zu helfen.

Leben Sie recht wohl und lassen mich bald von dem Vorschreiten dieses Unternehmens etwas erfahren.

Weimar, am 27. October 1803. *Goethe.*"

JULIUS CAESAR.[1])

Gern folge ich in Betreff der Eintheilung in fünf Akte der Meinung und Empfindung dessen, der Shakespeare so genialisch uns gegeben hat. Nur wünsche ich, die Senatssitzung möge nicht geschwächt, das Forum nicht zu sehr im Aufbaue beeilt werden.

Wir haben zwei Decorationen, welche für die Rednerbühne gebraucht werden können. Entweder die letzte Decoration aus Regulus,[2]) wo das alte Capitol den Grund ausmacht und eine beträchtliche Ferne bildet; oder das Capitolium, wie es in Titus[3]) erscheint.

Die erste Verwandlung ist schneller zu Stande gebracht, die zweite fordert mehr Zeit und das Geräusch ist dabei minder zu vermeiden.

Bei der Ersten kann Cäsar's Leiche durch die Ferne, woher sie kommt, sehr imponiren, bei der Zweiten würde sie über eine Galerie die Stufen herabgebracht.

---

[1]) Nach dem Originalconcept von Iffland.

[2]) „Regulus, Trauerspiel in 5 Aufzügen von Joseph v. Collin. Berlin, 1802." Zum erstenmal am 24. Februar 1802 in Berlin aufgeführt. Ueber den Regulus s. „A. W. Schlegel's kritische Schriften." Bd. II.

[3]) „Titus. Oper mit Musik von Mozart." Zum erstenmal am 16. October 1801 in Berlin aufgeführt.

Ich denke man wird die Erste vorziehen.

Es wird in Zeiten eine Ausmittelung der Art und Weise der Rednerbühne nöthig sein. Möge sie dann die Zustimmung der Kritiker erhalten. Es geschieht so oft, dass ein Theil als unzulässig durchaus verwirft, auch mit Autoritäten darthut, was der andere Theil mit angeführter Autorität gefordert hat.

Dasselbe gilt von der Bahre, worauf Cäsar gebracht wird, von seinem Sitz im Senat u. s. w.

Dass Alles, was in Brutus' Zelte vorgeht, ohne Verwandlung der Bühne geschehe — oder vielmehr, dass die Begebenheiten soviel möglich vor und im Zelte vorgehen — dass Cassius' Unterredung, die Erscheinung des Geistes, der Kriegsrath nicht von Verwandlungen gestört werden, muss ich dringend wünschen.

Die Besetzung mehrerer Rollen durch Eine Person kann nie Vortheil bringen. Die Masse hält stets dafür, die erst erschienene Person trete verkleidet auf, um eine Intrigue durchzuführen. Es giebt des Fragens, des Forschens im Komödienzettel, des Für- und Dagegenredens so viel, dass der Augenblick vernichtet ist und dahingegangen, ehe die Meinungen sich berichtigt haben, wer der Verkleidete sei und was er wolle.

Wo es an Personenzahl fehlt, und man keine Wahl hat, als die, ein solches Stück gar nicht, oder mit Doppelbesetzung zu geben, da ist es allerdings nothwendig, sich für den letzteren Ausweg zu entscheiden.

Wo Personenzahl vorhanden ist, wird die Doppelbesetzung auffallen. Da aber bei aller Personenzahl, die Eigenheit und Genialität, welche solche reichhaltige Charakteristik will, nicht zu geben, nicht anzudeuten sein möchte: so ist der Wunsch der Personen-Mindrung ebenso fasslich, als der Erfolg am Herzen liegt.

Ich meine damit nicht eine Verstümmelung der Zahl, wie man sie schon gesehen hat. Aber sechsunddreissig Personen sind zu viele. Es ist unmöglich, Das, was sie leisten sollen, gehörig zu bemerken, und Das im Auge zu behalten, was sie leisten.

Wenn unter zweitausend Zuschauern fünfundzwanzig einen feinen Strich vermissen, und dieser leise Unmuth sich hie und da wiederholt, die Menge aber von dem wohlgehaltenen Haupteindruck ergriffen wird, so ist, nach meiner Meinung, für das Ganze mehr gewonnen, als wenn die kleine Zahl Alles beibehalten findet, die Menge nicht fortgerissen wird und der Eindruck des Ganzen unsicher und lau bleibt.

Ich begreife, dass die kleinere Versammlung einer kleinen Stadt,

unter welcher gleichwohl viel bedeutende Männer leben, mit Sicherheit zu einer Meinung und Empfindung für einen grossen Gegenstand geleitet und bearbeitet werden kann. Unter dieser Voraussetzung können feinere Anordnungen und Ausmalungen wirken, und es würde ein Fehler sein, sich aus kleinlicher Sorge ihrer zu berauben. Allein das grössere Haus giebt hierin durchaus eben so veränderte Gesichtspunkte, als das grössere Volk, welches starkes Licht und starke Schatten fordert, an den feineren Details sich langweilt, die schon damit an Feinheit verlieren müssen, dass der Raum eine starke und für die Natur der Sache übergrenzende [?] Darstellung fordert, in welcher das geringe Talent so leicht zu Grunde geht.

Es lässt sich gegen meine Angabe vieles sagen. Ich habe nicht die mindeste Vorliebe für dieselbe. Was ich sage, beruht auf Empfindung und Erfahrung. Es würde kleinlich sein, den zu sehr beschränken zu wollen, der Shakspeare uns übergeben hat. Ich vertraue seinem Genius, der, wo es sein kann, vereinfachen und dadurch sicherstellen wird, was Shakspeare, schriebe er heut, wahrscheinlich nicht verschmähen würde.

Eine Berichtigung der Akte, was darin an Verwandlungen vorkommt, Angabe der Personen, die bleiben, Das ist, was ich bald wünsche, wenn es sein kann. Es kann alsdann für das Aeussere Berichtigung stattfinden, damit das nicht mehr aufhalte, wenn für den Geist der Sache geschehen soll, was man hier vermag.

Berlin, den 5. November 1803.

Iffland.

Hierauf empfing Schlegel nachstehenden Brief[1]) mit den von ihm „vorgeschlagenen Decorationsveränderungen und Einrichtungen" in der Aufzeichnung des Directions-Secretärs Pauly, die auch in einer französischen Uebersetzung für den Decorationsmaler Verona beigefügt waren:

„Ew. Wohlgeboren
schicke ich das Resultat der Aufsätze, welche Sie wegen Cäsar die Güte gehabt haben, mir mitzutheilen.

Senats-Sitzung und Forum in Einen Akt bringen, hiesse beide aufopfern. Jede Person, die von den Minderbedeutenden herauskommt, ist ein Geschenk für die Vorstellung.

[1]) Nach einer Abschrift.

Erlauben Sie nun, Sie zu bitten, dass, sobald Ihre Geschäfte es verstatten, ich die Bearbeitung erhalte.

Mit wahrer Hochachtung

Berlin, den 6. December 1803.

der Ihre *Iffland.*"

JULIUS CAESAR.[1])

Anordnung der Decorationen, Verwandlungen und der Scenen- und Akt-Eintheilungen für die Darstellung.

Akt I.

Erste Decoration. Strasse mit öffentlichen Gebäuden. In der zweiten Scene der Zug des Cäsar. In der dritten Nacht und Ungewitter. Der Akt schliesst, wie im Buche, pag. 36.

Akt II.

Scene I:

Erste Decoration. Garten im Hause des Brutus.

Scene 2:

Zweite Decoration. Ein Zimmer in Cäsar's Palaste. Donner und Blitz.

Scene 3:

Dritte Decoration. Eine kurze Strasse, nahe beim Capitol.

Anmerkung. Nach dem Buche schliesst der zweite Akt pag. 66 mit der kurzen Strasse. Für die Darstellung aber wird die ganze erste Scene des dritten Aktes, nach dem Buche, noch zum zweiten Akte gezogen, welcher sich demnach pag. 83 mit Antonius' Abgehen endigt. Es kommt also noch zu Akt II.

Vierte Decoration. Das Innere des Capitols. Sitzung des Senats. (Tief.)

Anmerkung. Diese vierte Decoration des zweiten Aktes könnte pag. 68 nach den Worten eintreten: „Kommt in das Capitol." Cäsar geht in das Capitol. Die Uebrigen folgen ihm.

Was diesen Worten vorhergeht, nämlich ein Theil der ersten Scene des jetzigen dritten Aktes nach dem Buche, ginge in der kurzen Strassen-Decoration von Scene 3 des zweiten Aktes vor; und das Innere des Capitols mit der Sitzung des Senats finge pag. 68 bei den Worten an: „Alle Senatoren stehen auf" — wenn nämlich gleich nach der Verwandlung Cäsar mit seinem Gefolge eingetreten ist.

---

[1]) Nach der Abschrift von Pauly.

Akt III.

fängt pag. 84 an.

Erste Decoration. Das Forum mit der Rednerbühne.

(Die Scene des Poeten Cinna pag. 99—101 fällt weg, also auch die Strasse.)

Die erste Scene des vierten Aktes, nach dem Buche, kommt zu Akt III, also:

Zweite Decoration. Ein Zimmer im Hause des Antonius.

Der dritte Akt schliesst pag. 105 mit dem Abgehen des Octavius und Antonius.

Akt IV.

Erste Decoration. Zelt des Brutus. Freie Gegend im Hintergrunde. Der vierte Akt fängt pag. 105 an und schliesst pag. 128 wie im Buche.

Akt V.

fängt an und schliesst wie im Buche.

Erste Decoration. Offene Landschafts-Gardine, Coulissen mit Bäumen und Anhöhen.

Zweite Decoration. Eine ähnliche Landschaft; welche auch ganz wegbleiben kann.

Von redenden Personen fallen weg:

Erste. Cinna der Poet.

Zweite. Der andere Poet, welcher ins Zelt dringt.

Dritte. Cicero. Seine Reden werden dem Publius gegeben. Zwei Stellen pag. 20, 25, die von Cicero handeln, müssen wegbleiben.

Vierte und Fünfte: Varro und Claudius; deren Reden Clitus und Dardanius erhalten.

Euer Wohlgeboren Aufsätze, welche Sie durch Herrn Bethmann zurückverlangt haben, erfolgen anbei. Der Aufsatz des Herrn von Goethe ist nicht sogleich bei der Hand und wird Ihnen in einigen Tagen zugestellt werden.

Pauly.

„Ew. Wohlgeboren[1]) verzeihen gütigst, dass ich durch Arbeiten verhindert, die letzte Besorgung des Julius Cäsar einige Tage habe aufhalten müssen. Ich hoffe, nach den bisherigen Verabredungen bei der Durchsicht nichts übersehen zu haben; sollten noch Zweifel

[1]) Nach dem Original.

oder Schwierigkeiten vorkommen, so werde ich mich gern bemühen, sie wegzuräumen. In dieser Absicht habe ich eine Anmerkung beigelegt, die sich auf das Verzeichniss der Decorationen von Herrn Pauly bezieht.

Mit ausgezeichneter Hochachtung

Berlin, den 20. December 1803.

Ew. Wohlgeboren
ergebenster
A. W. Schlegel.“

Anmerkung zu pag. 67 und 68.[1])

Ich finde bei dem Verzeichniss der Decorationen von Herrn Pauly's Hand bei der vierten Decoration des zweiten Aktes nach der jetzigen Eintheilung angemerkt, sie könne erst bei den Worten eintreten: „Kommt in das Capitol“, und der auf sie folgenden scenischen Anweisung: „Cäsar geht in das Capitol, die Uebrigen folgen ihm, die Senatoren stehen auf.“

Wenn nicht eine solche Vorrichtung getroffen werden kann, dass das Andringen der beiden Wahrsager in einem äussern Gange, ausserhalb des Kreises, in welchem die Senatoren sitzen, vor sich gehe, so wird es allerdings so gemacht werden müssen. Auf keinen Fall aber dürfte dieselbe Strassen-Decoration bleiben, wo eben zuvor Portia aufgetreten ist. Denn sie schickt den Bedienten von ihrem Hause nach dem Capitol hin, um sich zu erkundigen, was vorgeht. Es wäre also widersprechend, dass Brutus gleich nachher mit dem Cäsar eben da, wo sie gewesen, vorbei zöge. Also würde eine andre ähnliche schmale Strassen-Decoration, vermittelst eines herabgelassenen Vorhanges, erfordert werden. Alsdann will ich zu bedenken geben, dass der Zug des Cäsar auf diese Art so schnell nach einander zweimal eintreten müsste, und dass im ersten Akt schon ein ähnlicher gewesen.

Wollte man jenen ersten Vorschlag befolgen, so dürfte nur eine Zeile, die Cassius pag. 68 sagt:

„Was? drängt ihr in der Strasse mit Gesuchen?“

so verändert werden:

„Was? drängt ihr in der Halle mit Gesuchen?
Kommt in das Capitol',“

damit Alles gehörig übereinstimmte.

---

[1]) Nach dem Originalmanuscript von Schlegel.

Iffland sandte hierauf an Schlegel folgende Mittheilung:[1])

So viel ich empfinde und begreife, kann die ganze Handlung in Cäsar fortgehen und die Charakteristik wird nicht gestört, wenn Popilius, Trebonius, Messala, Volumnius und Dardanius wegbleiben. Wir kommen dadurch auf 26 Personen und die Besetzung wird möglich. Diese Fünfe sagen nichts, was fünf besondre Personen nöthig macht, die nun einmal nicht da sind. Die Doppelbesetzung in Weimar hat sich, wie ich sicher weiss, nicht gut gemacht und den Erfolg durchaus gestört.

Wenn Portia pag. 53 sagt:

„Freiwillig eine Wunde mir versetzend am Schenkel,“ darf es ja wohl heissen: — — — — am Arme? Ohne zu zahm zu sein, ist es wohl besser, dem Missverstand und Lachen zuvorzukommen.

Pag. 74:

„Lasst unsre Hände uns baden in Cäsar's Blut bis an die Ellenbogen, färbt die Schwerter.“

Cassius:

„Bückt euch und taucht.“

Vorher wird gesagt, dass Cäsar mit Dolchen gemordet wurde. Hier und nachher werden Schwerter genannt. Sollen es Dolche sein? Oder Schwerter? Werden im Senat Schwerter getragen? Sollen es verborgene Schwerter sein? Ist die Redensart des Eintauchens ein Bild, oder eine wirkliche Handlung?

Pag. 93: „Geht vom Sarge.“

Da diese Rede oft wiederkommt und man damals unsre Särge nicht hatte, Cäsar auch nur auf einer Trage, meine ich, ruht, soll dies Wort bleiben oder die Bahre genannt oder ein Sarg gebraucht werden? Die Armseligkeit der Kritik-Einsender [?] macht solche an sich läppische Fragen nöthig. Pag. 136 unten, geht Brutus vom Schlachtfelde, pag. 137 oben ist er schon in der Schlacht. Sollte die Zusammenkunft aller Parteien in der zweiten Scene von Erfolg sein? Am Schluss liegen Cassius, Titinius, Cato, Brutus todt auf der Bühne.

Sprechende Personen in Cäsar.

Männer:

Julius Cäsar.

Octavius Cäsar, Marcus Antonius, M. Aemilius Lepidus,	} Triumvirn nach Cäsar's Tode.

[1]) Nach dem Originalconcept von Iffland.

Publius, Popilius Lena, — Senatoren.

Marcus Brutus, Cassius, Casca, Trebonius, Ligarius, Decius Brutus, Metellus Cimber, Cinna, — Verschworne gegen Cäsar.

Flavius, Marullus, — Tribunen.

Artemidorus — Sophist aus Knidos.

Wahrsager.

Lucilius, Titinius, Messala, D. jüngere Cato, Volumnius, — Freunde des Brutus und Cassius.

Clitus, Strato, Lucius, Dardanius, — Diener des Brutus.

Pindarus — Diener des Cassius.

Ferner reden:

Ein Diener des Antonius.
Erster Bürger.
Zweiter „
Dritter „
Vierter „
Diener des Octavius Cäsar.
Erster Soldat.
Zweiter „

36 redende Männer.

Wenn deren fünfe durch Choristen gegeben werden können, bleiben loch noch 31 Männer und wir haben überhaupt nur 25 männliche Schauspieler. Es muss also eine Rolle doch noch auf einen Choristen fallen, wenn auch fünf wegfallen.

Diese Mittheilung von Iffland wurde mit dem folgenden Aufsatz von Schlegel beantwortet:

Ueber die Veränderungen
im
JULIUS CAESAR.[1])

Gegen die vorgeschlagenen Lesearten ist, wie mich dünkt, nichts einzuwenden, und ich habe sie sogleich an die Stelle der alten eingerückt. Pag. 53 am Schenkel hat Shakspeare ohne Zweifel nur deswegen gesetzt, weil er es beim Plutarch so fand; überdies hatte er um so weniger einen Anstoss hierbei zu fürchten, da seine Frauenrollen von jungen Männern gemacht wurden. Pag. 74 und 77 habe ich Dolche statt Schwerter geschrieben. Die Letzten passen allerdings nicht zu der Toga und friedlichen Römertracht, doch däucht mir, die Dolche, womit Cäsar erstochen wird, brauchten nicht so klein wie moderne Stilets zu sein, sondern so gross, als sie sich füglich unter der faltigen Kleidung verbergen lassen. Shakspeare konnte seine Schauspieler leicht beides, Dolche und Schwerter, führen lassen, da das Costüm einmal nicht beobachtet ward, und zum Eintauchen in das Blut zog er, vermuthlich der Feierlichkeit wegen, die Schwerter vor. Diese Handlung, welche allerdings nach obiger Erinnerung besonders und mit den Dolchen verrichtet werden kann, müsste meines Erachtens auf die Weise und in dem Augenblick vorgenommen werden, wo ich sie pag. 74 angezeichnet. Es versteht sich, dass das Eintauchen und Färben mit Blut nicht wirklich vor sich geht, sondern nur angedeutet wird, ohnehin entrücken die umherstehenden Verschwornen in diesem Augenblicke den Zuschauern die Leiche. Ganz diese Handlung wegzulassen, würde den Verlust einiger sehr schöner Reden nach sich ziehen. Auch steht pag. 59 schon umständlich eine Vorbedeutung darauf.

Wünscht man noch für das Gefühl der heutigen Zuschauer eine Milderung, so dürften die zwei Verse in der Rede des Brutus, p. 74:

„Lasst unsre Händ' in Cäsar's Blut uns baden
Bis an die Ellenbogen! Färbt die Schwerter!"

so in Einen zusammengezogen werden:

„Lasst unsre Dolch' in Cäsar's Blut uns baden!"

Pag. 28 kommt Casca ebenfalls kostumwidrig mit gezogenem Schwert und erwähnt dies pag. 29, beidemale habe ich dafür Dolch gesetzt.

[1]) Nach dem Originalmanuscript von Schlegel.

Pag. 89 in der Rede des Antonius und pag. 93 in der eines Bürgers ist das Wort Sarg weggenommen und Bahre dafür gesetzt.

Pag. 130—133. Dieses Gespräch der feindlichen Feldherrn würde sich ohne irgend eine materielle Schwierigkeit wegstreichen lassen, doch möchte ich nicht dazu rathen. Da es sich auf keinen historischen Umstand gründet, so ist es um so mehr auf eine freie Absicht des Dichters zu deuten, welcher theils den Antheil persönlicher Leidenschaften an dem Kriege zeigen, theils die Ermordung Cäsar's als Ursache der letzten Katastrophe durch die Vorwürfe der Triumvirn den Zuschauern von Neuem vergegenwärtigen, endlich den rührenden Abschied des Brutus und Cassius mit der vorhergehenden Scene contrastiren wollte.

Pag. 136 und 137. Die Momente, wo Brutus abgeht, und wo er mitten in der Schlacht wiederkommt, können durch Gruppen Streitender, welche über die Bühne ziehen, oder wenigstens durch Waffengetöse hinter der Scene, auseinandergehalten werden. Ueberdies soll ja die Decoration dazwischen sich verwandeln, obwohl nachher nicht wieder.

Pag. 144. Die Leichen des Cassius und Titinius sind vor dem Schlusse dieser Scene, bei der von mir angezeichneten Stelle in der Rede des Brutus, wegzutragen.

Der junge Cato könnte pag. 145 gleich hinter den Coulissen fallen, der Ausruf des Lucilius bezeichnet seinen Tod genugsam.

Die Leiche des Brutus endlich wäre nach den Worten des Octavius aufzunehmen und in dem militärischen Zuge (so viel man davon noch sieht) mit wegzutragen. Zurückgelassen darf sie freilich nicht werden, doch kommt es auf die Anordnung an, ob es nicht hinreicht, wenn nur Miene von einigen Kriegern gemacht wird, sie aufzunehmen. Einem schönen historischen Zuge zufolge könnte Antonius nach geendeter Rede seinen purpurnen Feldherrnmantel über die Leiche werfen, so würde jenes noch mehr Anstand gewinnen. Militärische Musik wird am Schlusse zwar nicht ausdrücklich erwähnt, aber die Worte: „Nun ruft das Heer zur Ruh“ berechtigen allerdings dazu.

So viel zur Berichtigung der Stellen, welche noch Zweifel darboten. Nun über die Wegschaffung der überzähligen Rollen, welche gewünscht. Es sind die des Popilius Lena, des Trebonius, des Dardanius, des Volumnius.

Den Popilius Lena habe ich auf die pag. 68 angemerkte Weise zur stummen Figur gemacht, jedoch so, dass der bedeutende historische Umstand, welchen er veranlasst, dadurch nicht wegfällt.

Mir scheint die Sache deutlich genug zu werden vermittelst der Reden des Cassius und Brutus, wenn er auch gegen den Erstgenannten leise spricht, wie er es nachher mit dem Cäsar thun muss, bis zu der Stelle pag. 69, wo ich eine Weisung für ihn eingeschoben.

Dass Trebonius den Antonius wegführt, ist ebenfalls eine wörtliche Befolgung der Geschichte. Da indessen Ligarius in dem Verzeichniss der Verschwornen, welche in den Senat kommen, ausgelassen ist (vermuthlich nur aus Versehn, da er hier nichts zu sagen hat), so habe ich ihm das Geschäft zugetheilt, sowie auch den Bericht, welchen er pag. 73 von Antonius und dem Zustande Rom's giebt. Das Zeichen seiner Krankheit müsste er wohl schon bei dem Besuch in Cäsar's Hause abgelegt haben.

Die Reden des Trebonius in Brutus' Garten, pag. 47, habe ich dem Cinna gegeben, und auf die Anrede Cäsar's, pag. 61, nur die Worte: „Das will ich, Cäsar," als Antwort stehen lassen, welches demnach die einzigen sind, die er zu sagen hat, und auch noch durch eine stumme Geberde vertreten werden könnten.

Erscheinen muss aber Jemand als Trebonius sowohl im Garten des Brutus, als beim Cäsar, und endlich im Senat, da er verschiedentlich erwähnt wird.

Den Volumnius habe ich zur stummen Person gemacht, indem ich den Brutus pag. 145 und 146 ihn ununterbrochen anreden lasse. So gehen doch die schönen an ihn gerichteten Zeilen nicht verloren. In eben dieser Scene habe ich an die Stelle des Dardanius den Lucius gesetzt. Dardanius hat nun nichts weiter mehr zu sagen, als einige kurze Reden pag. 127 und 128 immer gemeinschaftlich mit dem Clitus, welcher auch allenfalls mit für ihn allein reden könnte.

Auf diese Weise wären vier Rollen: des Popilius Lena, Trebonius, Dardanius und Volumnius so verändert, dass sie nur durch stumme Personen ausgefüllt werden könnten. Nun ist aber noch die des Messala übrig, bei welcher ich durchaus keine schickliche Auskunft vorzuschlagen weiss. Es wäre zwar leicht, mit wenigen Federzügen überall an seine Stelle den Namen eines der Verschwornen, z. B. Metellus, zu setzen. Man würde aber dadurch gar zu sehr von der Geschichte abweichen, welche ausdrücklich bezeugt, es sei keiner der Verschwornen am Leben geblieben; auch würde die Achtung, welche Octavius in der letzten Scene dem Messala erwies, gar nicht damit übereinstimmen. Mit Fleiss entfernt Shakspeare in den letzten Akten alle die übrigen

Verschwornen ausser ihren Häuptern Cassius und Brutus und erwähnt sie gar nicht.

Messala ist ein illustrer Name, er war einer der obersten Befehlshaber unter dem Brutus, ein wichtiger Theilnehmer und Geschichtschreiber dieses Krieges. Nachher hat er, in die Freundschaft des Octavius aufgenommen, dessen Sieg bei Actium mit erfechten helfen. Die Eröffnung des Cassius pag. 134 und der Umstand mit dem Strato pag. 151 sind historisch. Dadurch, so wie durch die Berichte über die politischen Angelegenheiten, welche Messala nach pag. 119 aus Rom erhält, hat ihn Shakspeare als einen Mann von der ersten Bedeutung bezeichnet.

Die Einzigen, welche seine Stelle daher einigermaassen vertreten können, die Offiziere Titinius und Lucilius, wovon jener zum Heere des Cassius, dieser zu dem des Brutus gehört, sind so mannigfaltig in den letzten Akten beschäftigt, dass es schwer fällt, seine Reden unter sie zu vertheilen. Wenn man auch statt Titinius pag. 108 den Pindarus vor Brutus Zelt Wache stehen lässt, und nachher die Rede des Messala mit einiger vorläufigen Veränderung dem Titinius geben wollte (wobei jedoch die auffallende Unwahrscheinlichkeit eintritt, dass Titinius als Subaltern des Cassius den Tod der Portia eher weiss als sein Feldherr) und nachher in der letzten Scene pag. 150 und 151, wo er spricht oder genannt wird, statt Messala Lucilius setzen, so würde immer noch die Scene pag. 141—143 übrig bleiben, wo er weder mit dem Titinius verwechselt werden kann, weil er mit diesem zusammen da ist, noch mit dem Lucilius, der erst nachher mit dem Brutus kommt.

Es würde also doch kein Ausweg übrig bleiben, als einen der Verschwornen zu nehmen, und alsdann würde ich den Casca vorschlagen, der vom Plutarch im Lager des Brutus erwähnt wird. In Betreff der letzten Scene aber bliebe es bei der Verschmelzung mit dem Lucilius, um der Unschicklichkeit, dass man einen der Verschwornen freundschaftlich mit dem Octavius einhergehen sähe, vorzubeugen.

Falls die Rolle durchaus nicht zu besetzen ist, muss sie freilich gestrichen werden, ich habe nur die dabei eintretenden Unbequemlichkeiten bemerklich machen wollen.

Die folgenden zwei Briefe von Schlegel sind an den Directions-Secretär Pauly gerichtet. Das in dem letzten Briefe erwähnte Billet von Pauly vom 4. Februar, das Schlegel am 5. Februar empfangen

hatte, lag den Schriftstücken nicht bei, dagegen befinden sich noch unter denselben die Rollenbesetzung von Iffland's eigener Hand: „Cäsar — Herr Beschort oder Herdt; Oct. Cäsar — Schwadke; Marc. Antonius — Mattausch; Marcus Brutus — Iffland; Flavius — Unzelmann; Marullus — Gern; Wahrsager — Bessel Vater; Lucilius — Labes; Titinius — Lemm" u. s. w. und die Angabe der Decorationen des sechsten Akts in der von Dalberg'schen Bearbeitung:

„Akt VI.

Scene 1. Wilde, felsige Gegend. Auf der Höhe der Felsen sind kleine Fahnen aufgesteckt. Es brennen Pechkränze. Die Felsen sind mit Soldaten besetzt. Es ist Nacht. Man hört in der Ferne Schlachtgetümmel.

Scene 7. Schlachtgetümmel in der Nähe. Antonius' Heer verfolgt den Rest von Brutus' Soldaten. Heftiges Gefecht auf der Bühne. Brutus' Leute fliehen.

Scene 9. (Zuletzt.) Sie ziehen im kriegerischen Marsch und Triumph ab."

„Berlin, den 4. Februar 4.[1])

Ew. Wohlgeb. erhalten hierbei den Text des Julius Cäsar nebst den mir mitgetheilten Papieren und meinen Anmerkungen zurück. Wiewohl ich die Arbeit sogleich vorgenommen, war es mir unmöglich, sie heute Vormittag zu senden, da das Detail der vorzunehmenden Veränderungen allerdings genaue Ueberlegung erforderte.

Zu leichterer Uebersicht dessen, was in den Rollen zu ändern sein wird, lege ich ein Verzeichniss der Seiten bei, wo etwas ausgestrichen, verändert oder hinzugefügt ist.

In Betreff meiner Bemerkungen über den Messala habe ich die ihn betreffenden Stellen in Plutarch's Leben des Brutus angemerkt, und lege es bei, so wie das vom Cäsar, um die ebenfalls angezeigte Schilderung von seiner Ermordung der Beachtung zu empfehlen, da sie meines Erachtens mit den gehörigen Modificationen als Vorschrift für die Bühne gelten kann.

Was die Rollen-Vertheilung betrifft, so glaube ich nach reiflicher Ueberlegung, dass es vortheilhafter sein würde, Herrn Herdt den Cäsar und Herrn Beschort den Cassius zu geben, als umgekehrt. Cäsar war nach der Geschichte 56 Jahr alt, als er er-

---

[1]) *Nach dem Original.*

ordet ward, und musste beträchtlich älter sein, als Marcus Brutus, ihn nach Plutarch Einige wegen eines vertrauten Verständnisses it dessen Mutter sogar für seinen Vater hielten. Doch dieses innte aus den Augen gesetzt werden, wenn nicht in Shakspeare's arstellung des Cäsar selbst allerdings etwas mit dem höheren Alter sser Uebereinstimmendes läge. Man ist gewohnt, Herrn Beschort ngere Rollen machen zu sehen; sein Vortrag wird den Reden des issius zu Statten kommen, so wie Herrn Herdt's Ansehen der ürde des Alters und einem gewissen herrischen Wesen, das zum isar gehört. Beim Casca würde ich entschieden für Herrn Kasetz stimmen, so bliebe für Herrn Reinhard die Rolle des Cinna.

Es ist schade, dass Herr Bethmann nicht mitspielen und die olle des Messala übernehmen kann, so wäre jede Schwierigkeit hoben. Sollte sich aber nicht die Einrichtung treffen lassen, die olle des Cato, der sehr jung sein darf und nur ein paar Verse zu gen hat, irgend einem jungen Menschen zu geben, die des Lepidus irch Herrn Holzbecher machen zu lassen, und dann Herrn Bessel n jüngeren für den Messala übrig zu behalten?

Sie sehen leicht ohne meine Versicherung, dass ich bei den ifgeworfenen Zweifeln keine andere Absicht haben kann, als den wünschten Erfolg der Vorstellung zu befördern.

Mit vollkommner Hochachtung

Ew. Wohlgeboren ergebenster

A. W. Schlegel.

Die beiden Bände des deutschen Plutarch erbitte ich mir bald irück, da ich sie selbst nur geliehen habe.

Ueber die Rostra habe ich bis jetzt in antiquarischen Schriften chts finden können, ich werde noch weiter nachsuchen.

Verzeichniss

der Seiten, wo noch Veränderungen vorgenommen sind.

Pag. 20. statt mürrischen l. derben.
— 28, 29. statt Schwert l. Dolch.
— 47. Reden des Trebonius betreffend.
— 53. statt Schenkel l. Arme.
— 61, 62. Rede des Trebonius betreffend.
— 67. Ligarius eingeschoben.
— 68, 69. Popilius Lena betreffend.
— 69. Ligarius eingeschoben.
— 73. Ligarius eingeschoben.
— 74. Theatralische Angabe.

Pag. 74, 77. statt Schwerter l. Dolche.
— 89, 93. statt Sarg l. Bahre.
— 127, 128. Reden des Dardanius betreffend.
— 144. Theatralische Anweisung.
— 147, 148. Lucilius eingeschoben.
— 148, 149. Reden des Volumnius gestrichen."

„Den 5. Februar um 9 Uhr.[1])

Ew. Wohlgeb. werden hoffentlich meine schongestern Abend um acht Uhr erfolgte Sendung erhalten haben, so wie ich erst heute früh Ihr Billet vom 4ten. Mir ist seitdem noch eine Lösung der Schwierigkeit eingefallen. Nämlich, wenn fünf Rollen weggeschafft werden müssen, dass man lieber dazu die des jungen Cato nähme als des Messala.

Alsdann würde pag. 145 die einzige Rede, welche der junge Cato zu sagen hat, gestrichen und zum Theil mit der des Marcus Brutus p. 144, 145 in eins gezogen, folgender Gestalt:

Brutus.

„Noch, Bürger, o noch haltet hoch die Häupter!
Komm, Sohn des Marcus Cato, folge mir!
Ich rufe meinen Namen durch das Feld:
Hört! ich bin Brutus, Marcus Brutus, ich;
Des Vaterlandes Freund, kennt mich als Brutus!"

Das Fallen dessen, der den jungen Cato als stumme Person vorstellen würde, könnte dann nebst den darauf sich beziehenden Zeilen des Lucilius bleiben.

Sonach bliebe für die Rolle des Messala Herr Bessel der jüngere übrig.

Ich empfehle mich

In Eil. ergebenst

A. W. Schlegel."

Zum Schluss theilen wir noch die Ankündigung[2]) und den Bericht[3]) von der ersten Aufführung des Julius Cäsar in Berlin mit:

[1]) Nach dem Original.

[2]) „Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Im Verlage Vossischer Erben und Unger. 22. Stück. Dienstag, den 21. Februar 1804." Wiederholt im 23. und 24. Stück.

[3]) Ebendaselbst im 26. Stück. Donnerstag, den 1. März 1804.

„Mit Sr. Majestät des Königs allergnädigster Bewilligung wird Montag den 27. Februar zum Benefiz für Madame Unzelmann zum erstenmale gegeben: Julius Cäsar, Trauerspiel in 5 Akten, von Shakspeare, übersetzt vom Herrn Professor Schlegel. Hierauf zum erstenmale: Der Perrükenstock, dramatische Bagatelle in 1. Akt. Billets auf ganze Logen und gesperrte Sitze sind bei Madame Unzelmann, wohnhaft in der Französischen Strasse Nr. 47. zwei Treppen hoch, zu haben.“

„Den 27. Februar. Julius Cäsar, von Shakspeare, nach Schlegel's Uebersetzung, war eine Vorstellung, auf welche die Direction sichtbar die grösste Sorgfalt verwandt hatte, der von Seiten der Schauspieler bedeutende Talente und Fleiss geweiht waren, und welche durchaus nicht wirkte. Eine Ursache liegt darin, dass man den britischen Dichter bis auf ein paar Kleinigkeiten ganz und unverändert gab. Man fordert in den neuesten Zeiten, dass das Werk grosser Dichter nach seinen kleinsten Theilen und Nuancen auf dem Theater erscheinen soll. Diese Forderung beruht auf der falschen Voraussetzung, dass der Schauspieler eigentlich nichts als ein Instrument für den dramatischen Dichter, und die theatralische Darstellung nur eine Copie des dramatischen Gedichts sein solle. Wie dieses in seiner Vollendung da sein könnte, ohne eine Spur von jener: so wird das Theater in seiner absoluten Vollkommenheit nicht erscheinen können, als bis alle, welche die Bühne betreten, theatralische Dichter geworden sind, für die äussere Anschauung so produktiv, wie der dramatische für die innere. Eine gute Schaubühne braucht das dramatische Gedicht höchstens als einen Stoff; und um sich frei zu entwickeln, muss das Theater mit diesem Stoff ganz nach Willkür schalten können, als ob er noch gar keine Form hätte.

Aus diesem Gesichtspunkte, dem Unterschiede zwischen theatralischer und dramatischer Poesie, lässt sich manches auf unsern Theatern retten, worüber das gebildete Publikum (allenthalben eine überaus kleine Zahl) den Bann sprechen möchte, z. B. Decorationen, Kostum. Alles, was den Sinnen aufhilft, lässt sich auf der Bühne vertheidigen: nur muss in demselben nicht die historische Notiz, sondern das Ideale obwalten.

Allein die Hauptursache, warum Shakspeare's herrliches Gedicht so gar nicht wirkte, liegt offenbar darin, dass die höhere Deklamation auf unserm Theater nicht zu Hause ist. In einigen Ar-

beiten der Deutschen Dichtkunst, wo sie auch gefordert wird, bemerkt man dieses nicht so genau. Es wird etwas breit in denselben vom Dichter selbst gesprochen und durch diese rhetorische Breite wird uns manches verständlich, wenn auch die höhere Deklamation fehlt. Allein Shakspeare greift mit wenigen Accenten durch die Tiefen der menschlichen Natur; und hallen diese Accente nicht von der Bühne in das Publikum, so fehlt diesem der grosse Zusammenhang der Shakspearischen Schauspiele und es sieht nur in einem Guckkasten mit rasch vorübergehenden Scenen.

Am besten wurden die beiden wichtigsten Rollen, Antonius und Brutus, gegeben. Als jener ist Herr Mattausch vorzüglicher, wie in irgend einem andern Schauspiel, auf der Bühne erschienen. Er hat ihn mit Feuer und Anstand gegeben. In der berühmten Scene, wo Antonius zum Volke redet und Cäsar's Gewand und Leiche zeiget, waren die verschiedenen Situationen, welche Herr Mattausch nahm, meisterhaft gewählt. Auch liess er der Rede selbst nach ihren Wendungen Gerechtigkeit wiederfahren. Indess hob er in den Versen:

> „Noch gestern hätt' umsonst dem Worte Cäsar's
> Die Welt sich widersetzt: nun liegt er da,
> Und der Geringste neigt sich nicht vor ihm,"

die ausgezeichneten Worte nicht genug heraus. Auch sank die eigenthümliche Modification der Stimme, womit er eine Uebereilung in seiner Aussage von Cäsar's Testament heuchelt, gänzlich zur Vertraulichkeit eines Gesprächs im Zimmer herab, &c. In der vorhergehenden Scene, wo Antonius um die Erlaubniss bittet, bei der Leichenfeier zu Cäsar's Lobe reden zu dürfen, und er auf das Gespannteste spähen muss, was Cassius dem bei Seite gezogenen Brutus über dies Anliegen sagen werde, wendet Herr Mattausch ihnen den Rücken und entfernt sich weit von ihnen. Auch die besseren Schauspieler unsers Theaters sind noch überaus reich an unnützer und gar widersinniger Bewegung.

Die gehaltvolle Oekonomie in der Bewegung, worin Herr Iffland gross ist, war ganz erforderlich, um die stille Erhabenheit des Brutus zu bezeichnen. Ungemein belebend war sein Spiel in der furchtbaren Nacht, wo die Verschwörung reifte; in dem Zank mit Cassius drückte seine Stellung, etwas abgewandt von dem überschäumenden Gefährten, und voll zermalmender Kraft, dass dies Abgewandte nicht auf Rechnung einer Furcht, sondern nur der Verachtung geschrieben werden konnte, die kräftige Zartheit des Brutus,

welcher die Leidenschaft widrig war, vortrefflich aus. Gegen Cäsar's Geist stand er selbst wie eine geistige Erscheinung. Dagegen schien er in der Rede des Brutus an das Volk von dem Gefühl gedrückt zu sein, dass für Antonius eine ungleich schönere beschieden sei. Die ganze Ansicht, welche Brutus von dem geliebten Cäsar hatte, wird offenbar durch die Worte desselben:

„Weil Cäsar mich liebte, wein' ich um ihn; weil er glücklich war, freue ich mich; weil er tapfer war, ehr' ich ihn; aber weil er herrschsüchtig war, erschlug ich ihn."

Diesen letzten Satz sprach Herr Iffland monoton mit dem ersten. Er muss aber mit ehernem Griffel in das Gedächtniss des Zuschauers geschrieben werden, wenn Brutus begriffen werden soll.

Madame Unzelmann war vortrefflich in Portia's kleiner Rolle, weil sie dieselbe durch keine falsche Zuthat zu heben suchte."

Weimar, im September 1871.

Ueber die innere Einheit in Shakespeare's Stücken.

Von

Johannes Meissner.

Shakespeare's Werke bieten gleich den Naturwissenschaften eine positive Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises. Während wir dort lernen durch Erkennung der in der äusseren Natur waltenden Kräfte sie uns dienstbar zu machen, finden wir hier die innere Natur des Menschen aufgedeckt und werden durch Erkenntniss der inneren geistigen Kräfte befähigter, die Geschicke der Menschen zu beherrschen. Solchen Gewinn aber kann man nicht aus der ein- oder auch mehrmaligen Lektüre eines Shakespearischen Stückes, man müsste denn selbst ein Genie sein, ziehen, die Anforderungen des praktischen Lebens andrerseits gestatten den wenigsten Menschen mehr Zeit darauf zu verwenden. Hauptaufgabe der Shakespearekritik und neben ihr der Schauspielkunst ist es daher, die Charaktere in ihren psychologischen Feinheiten für einen grösseren Kreis von Gebildeten fasslich zu machen. Wie Shakespeare's Werke als ein unerschöpfliches Lehrbuch, so wollen wir in Folgendem jedes einzelne Stück als ein besonderes Kapitel der Psychologie nachzuweisen versuchen.

Die menschliche Natur abzuspiegeln, das erscheint als die Grundidee der gesammten Shakespearischen Kunst. Die ganze menschliche Natur in Einem Kunstwerk abzumalen, ist aber nicht möglich, deshalb zeichnet das einzelne Stück die menschliche Natur nach einer bestimmten Richtung hin, die verschiedenen menschlichen Charaktere im Verhältniss zu einer ganz bestimmten, auf sie und in

ihnen wirkenden geistigen Kraft. Diese geistige Kraft, sei sie nun eine Leidenschaft, eine Idee, der in einer bestimmten Menschenklasse oder in einer bestimmten Zeit herrschende Geist, oder irgend ein anderer, die Herzen der Menschen bewegender Trieb, ist das formgebende Princip für Charaktere und Handlung in jedem Stück. Die Ausbildung dieses Triebes, die Seelenkrankheiten in Bezug auf diesen Trieb unter verschiedenen Verhältnissen in den verschiedenen Charakteren zu zeichnen, das ist die Grundidee des einzelnen Kunstwerks. Die Charaktere jedes Stückes haben alle unter sich etwas Gemeinsames, von den Charakteren in jedem anderen Stücke Verschiedenes, sie sind von einem ganz bestimmten Standpunkt aus aufgefasst. Shakespeare verfährt bei der Schilderung aller seiner Charaktere wie der Kaufmann, welcher auf die Anfrage eines Geschäftsfreundes in Betreff irgend eines Gläubigers „Was ist das für ein Mann?“, diesem den Gläubiger lediglich in Bezug auf seine Creditfähigkeit schildert, andere Eigenschaften aber, z. B. ob er ein treuer Ehemann, biederer Freund, loyaler Staatsbürger, frommer Christ, tapferer Soldat sei, entweder völlig übergeht, oder doch nur soweit in Anschlag bringt, als diese Eigenschaften auf seine Creditfähigkeit Einfluss haben.

Shakespeare schildert in jedem Stück von sämmtlichen Personen nur die einzelne Seite ihres Charakters, auf welche es ihm in diesem Stücke gerade ankommt. Andre dramatische Dichter, die mehr bemüht sind, ganze Charaktere zu schildern, bieten uns nicht entfernt die gleiche psychologische Klarheit, weil Niemand im Stande ist, einen ganzen Menschencharakter in seiner unendlichen Complicirtheit weder dramatisch nachzubilden, noch auch nur völlig zu erfassen. In der Beschränkung zeigt sich recht der Meister. Andere Dichter gehen ferner von der Handlung aus, Shakespeare von den Charakteren. Schiller z. B. arbeitet in Maria Stuart also, dass er sich sagt, Elisabeth oder Maria oder Leicester u. s. w. begehen die und die Handlungen, also müssen die Charaktere so und so ausgeführt werden, und er gestaltet nun jeden Charakter unabhängig vom andern nach der Handlung, welche er zu vollbringen hat. Er zeichnet auf diese Weise zwar auch den einzelnen Charakter nur nach einer einzelnen Richtung hin, aber er zeichnet je nach der Verschiedenheit der Handlungen jede Person des Stückes nach einer andern Richtung hin, den einen als tapferen Soldaten, den andern als frommen Christen, den dritten seiner ehelichen Treue, den vierten seiner Creditfähigkeit nach, während Shakespeare alle wesentlichen Charaktere seines Stückes nur ihrer Creditfähigkeit nach zeichnet, denn

diesem schwebt als Thema nicht vor, eine bestimmte Handlung zu schildern, sondernden Menschen zu schildern nach einer bestimmten Seite der menschlichen Natur, in Twelfth Night z. B. seiner Einbildungskraft nach, und zwar seiner Einbildungskraft nach soweit sie die Eigenschaften und Gefühle der eigenen Person zum Objekt hat. Nun findet er eine Fabel, in der mehrere Personen an eingebildeter Liebe laboriren, dieselbe benutzt er als Kern und modelt die darin vorhandenen Charaktere so um, dass Jeder eine besondere Species von Menschen repräsentirt, deren Handlungen dadurch geleitet werden, dass sie sich irrthümlich irgend welche Gefühle in sich oder Eigenschaften an sich erdichten, die in Wirklichkeit nicht da sind. Da die Personen in der vorgefundenen Fabel ferner nicht ausreichend schienen, um alle Spielarten dieser eigenthümlichen Art von Selbsttäuschung zu zeichnen, so nahm er noch andere Charaktere hinzu, die in Twelfth Night sogar Hauptpersonen geworden sind, so z. B. den Malvolio, der sich alle möglichen äusseren Vortrefflichkeiten einbildet, die er nicht hat, als Repräsentanten der grundlosen Eitelkeit. Malvolio, Orsino, Olivia, Junker Bleichenwang, Antonio u. s. w. sind alle nur verschiedene Arten der grossen Gattung der Selbsttäuscher. Es handelt sich also um die Illustration eines bestimmten Kapitels der Psychologie vielmehr als um die Handlung, in welcher die Charaktere sich bethätigen. Die Gattung der Selbsttäuscher lässt sich in den mannichfachsten dramatischen Handlungen zur Anschauung bringen, Shakespeare selbst aber schrieb schwerlich ein zweites Drama über dasselbe Thema, da er seine gesammten psychologischen Beobachtungen darüber hier bereits niedergelegt hatte und sich nothwendig in den wesentlichsten Punkten hätte wiederholen müssen. Verwandtschaft mit Shakespeare hat Molière, indem es auch diesem fast nur auf die Charaktere ankommt und wenig auf die Handlung, aber während sich Molière damit begnügt z. B. in seinem Geizigen in einem Hauptcharakter den Geiz zu schildern, für seine Nebencharaktere aber doch die Handlung maassgebend sein lässt, stellt Shakespeare im Kaufmann von Venedig, indem er von dem Thema „Werth-Schätzungskraft", d. h. von der Stellung des Menschen zum Reichthum und zum Werthbegriff überhaupt ausgeht, neben den geizigen Shylock, der das Gold als solches über Alles schätzt, eine Gruppe junger Edelleute, welche vom Reichthum die burschikose Auffassung des heutigen Studententhums haben, dann die völligen Verschwender Lorenzo und Jessica, dann den königlichen Kaufmann Antonio, der dem Erwerb des Reichthums sein Leben widmet, aber doch für sich selbst keine Freude am Reichthum hat, sondern ihn

selbstlos nur für Andere hochschätzt, dann die Portia, welche von ihrem Reichthum die normalmässig vernünftige Anwendung macht u. s. w. Ja der Dichter dehnt den Werthbegriff auch auf die ideellen Güter Religion, Gerechtigkeit u. s. w. aus und klärt uns nach allen Richtungen hin über das innerste Wesen einer psychischen Kraft auf, von welcher uns Molière nur die äussere Erscheinungsform von einer ihrer krankhaften Ausartungen, speciell des Geizes, schildert. In Twelfth Night, im Kaufmann von Venedig und meist in den Lustspielen interessiren uns verschiedene Charaktere gleich stark, während in den Tragödien gewöhnlich ein Hauptcharakter in die Mitte gestellt ist, neben welchem die andern Charaktere klein erscheinen, ohne dass darum die Methode des Dichters eine andere wäre. Im Hauptcharakter werden die Haupterscheinungen des zu illustrirenden Kapitels der Psychologie behandelt, aber auch die Nebencharaktere fallen unter dieselbe Kapitelüberschrift. Stiess der Dichter in seinen Quellen auf ein psychologisch interessantes Problem, Eifersucht u. s. w., welches ihm würdig schien, in dem Haupthelden einer Tragödie verkörpert zu werden, so fragte er sich, in welchem Kapitel des menschlichen Herzens steht die Eifersucht eigentlich geschrieben, oder welches ist der psychische Trieb, dessen Ausartung sie bildet. Hatte der Dichter diesen psychischen Trieb gefunden, so benutzte er ihn als formgebendes Princip für sämmtliche Charaktere des Stückes und spiegelte ihn in den verschiedenen Charakteren nach verschiedenen Seiten hin ab. Er fragte sich ferner: „Welche äusseren Verhältnisse sind die günstigsten, oder machen es überhaupt möglich, dass dieser psychische Trieb die krankhafte Form annehme, die den Hauptcharakter zu Grunde richtet? Lear geht zu Grunde durch Mangel an Ueberlegung. Wohl, so wird seine ganze Zeit am besten darzustellen sein, als die rohe Urzeit, wo die Menschen noch mehr Gefühlsmenschen sind und ungebändigt den guten wie den schlechten Leidenschaften folgen. In dieser Zeit sind dann alle Charaktere darzustellen einseitig nur in Bezug auf Ueberlegung. Hamlet geht zu Grunde daran, dass seine Energie durch Reflexion gelähmt wird. Wohl, so wird seine Zeit darzustellen sein als eine „spitzfindige“ und zugleich eine aus bedeutenden Kriegsthaten in Erschlaffung gefallene Zeit. Die Charaktere sind sämmtlich darzustellen in Bezug auf Energie. Im Kaufmann von Venedig ist der Boden für die Entwicklung der Werthschätzungskraft eine reiche nüchterne Kaufmannsstadt. Im Othello ist der Boden dasselbe Venedig und doch ein ganz anderes, nicht die nüchterne Kaufmannsstadt, sondern die stolze, in Ueppigkeit strotzende Stadt.

Nur in einer üppigen Atmosphäre, wo viel Verführung ist und Lüsternheit ein Grundton des ganzen Volksgeistes, dabei aber nicht Erschlaffung, sondern reges Ehrgefühl, kann die rechte Eifersucht entstehen und gedeihen. Die im Othello behandelte Eifersucht im engeren Sinne, als entspringend einerseits aus dem sinnlichen Wunsche, das Weib, welches man in Liebe besitzt, auch allein besitzen zu wollen, andrerseits aus dem Ehrgefühl, welches den Hahnrei mit Ehrlosigkeit brandmarkt, ist eine Ausartung nicht der Liebe im Allgemeinen, sondern der Liebe, welche wirklich besitzt, der ehelichen, nicht mehr jungfräulichen Liebe. So ergab sich denn als formgebendes Princip für alle Charaktere im Othello und für die Handlung selbst eheliche (nicht jungfräuliche) Liebe in einer üppigen Atmosphäre und Ehrgefühl. Auf diese Weise bilden die Nebenfiguren das Piedestal für den tragischen Helden und wenn sie oft auf den ersten Anblick gar nicht zu einander zu passen scheinen, wie Othello und Bianca, so werden wir doch finden, dass sie aus derselben Idee herausgeschaffen sind. Auf diese Weise geschieht es ferner, dass die Charaktere Shakespeare's weniger complicirt sind, als die Charaktere im Leben, und während wir ausser Stande sind, irgend einen wirklichen Charakter ganz zu durchschauen, gehört nur ein nicht ungewöhnliches Maass von Befähigung dazu, die einfacheren, aber nicht weniger wahren Charaktere Shakespeare's zu verstehen; und so bieten Shakespeare's Werke, wie ein grosser Historiker sagt, „eine Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises über die geheimnissvolle Natur der Dinge und der menschlichen Seele dar, durch die sie selbst zu einer grossen historischen Erscheinung werden.“ Jedes Shakespeare'sche Stück also behandelt ein besonderes Kapitel der Psychologie, oder in anderer Form ausgedrückt, in jedem Stück sind sämmtliche wesentliche Charaktere geschaffen als Illustrationen einer bestimmten psychischen Kraft, zu welcher sie in Bezug gesetzt sind, und welche in ihnen allen verschiedenartig wirksam gezeigt wird. Es mag zunächst vielleicht willkürlich erscheinen, dass wir immer von psychischen Kräften sprechen, wo es sich um geistige Eigenschaften, Fähigkeiten &c. handelt. Indess haben wir wirklich in der Psychologie im Grunde stets mit psychischen Kräften zu thun. Wenn wir die Menschen in ihrem Verhältniss zum Reichthum betrachten, so sind die einen geizig, die andern verschwenderisch, die dritten indifferent &c., je nach der Weise, wie sie den Reichthum als zu ihrem Glücke beitragend schätzen. Ob sie ihn nun richtig, zu hoch oder zu niedrig schätzen, das hängt von ihrer Werthschätzungskraft ab; es ist eine Bethätigung

ihrer Werthschätzungskraft grade so gut, wie wenn drei Kaufleute der ihnen inne wohnenden Werthschätzungskraft nach ein Stück Vieh, der eine für vierzig, der andre für sechzig, der dritte richtig für fünfzig Thaler werth erklären. Eigenschaft und Kraft sind jedoch nicht dasselbe, sondern es bedarf einer scharfen Unterscheidung. Schönheitsgefühl ist eine Eigenschaft. Im Schönheitsgefühl bethätigt sich eine in der Seele des Menschen vorhandene, der Materialist würde sagen, an den Gehirnstoff gebundene geistige Kraft, die wir, weil unsre Sprache keinen besonderen Ausdruck dafür hat, ebenfalls Schönheitsgefühl nennen. Die Eigenschaft „Schönheitsgefühl" ist die Wirkung, das Resultat, der Kraft „Schönheitsgefühl". Der Begriff Kraft ist uns auf diesen Gebieten noch nicht so geläufig wie in der Physik, wo wir die Eigenschaften Schwere von Schwerkraft, Festigkeit von Kohäsionskraft &c. ohne Schwierigkeit unterscheiden. Naturerscheinungen begreifen, ihre Gesetze finden, heisst nichts andres, als die Kräfte aufsuchen, welche die Ursachen der Erscheinungen sind.[1]) Diesen allgemeinen Satz wenden wir hier auf psychische Erscheinungen an, und weil jedes Shakespeare'sche Stück ein besonderes, begrenztes, einheitliches Gebiet von psychischen Erscheinungen behandelt, so fragen wir bei jedem Stück lediglich, „welches ist die besondere psychische Kraft, welche wir als die Ursache aller vorgeführten psychischen Erscheinungen zu betrachten haben?" Wir wählen zur Bezeichnung dieser Kräfte moderne Namen, und bedienen uns, um ihr Wesen zu schildern, mancher Kunstausdrücke der modernen Naturforschung. Hätte Shakespeare selbst diese Erklärungen zu geben, so würden sie, bei wesentlicher Gleichheit des Gemeinten, ein wenig anders lauten, nämlich anklingend an die Ausdrucksweise eines Bacon von Verulam, Giordano Bruno, Montaigne und Anderer. Es würde zu weit führen, wenn wir versuchten, den Ideen hier solch ein Zeitkolorit zu geben, welches für den Kern der Sache ja auch unwesentlich ist. — Da wir in Shakespeare's Arbeitsweise eine durchgehende Methode nachweisen wollen, so braucht nicht erst bemerkt zu werden, dass wir ihn für kein unbewusst producirendes Genie halten. Es scheint uns vielmehr, dass des Dichters Ueberlegtheit schliesslich im Sturm schon merkbar in einen Mangel, in allzu grosse Subtilität ausartet. — Die psychische Kraft, zu welcher die Charaktere eines Stückes in Bezug gesetzt sind, ist nicht immer eine allgemein menschliche, sondern gehört oft nur einem bestimmten Volke in einer bestimmten

---

[1]) Vergl. H. Helmholtz, Naturwissenschaftliche Vorträge.

Zeit an, und erscheint dann das betreffende Drama als Schilderung eines besonderen Zeitabschnittes in der Geschichte. So ist es in Shakespeare's Historien der Zeitgeist, welchen zu illustriren alle Charaktere geschaffen sind. In allen Seelen eines Volkes positiv oder negativ wirksam, hat er die Thaten der Zeit zum Gesammtausdruck. Durch eine eigenthümliche Erziehung und durch äussere Umstände entstanden, ist er eine so grosse psychische Kraft geworden, dass sich seinem Einflusse Niemand entziehen kann. Shakespeare suchte einerseits diesen Geist einer bestimmten Zeit, andrerseits die verschiedene Stellung der historischen Hauptpersonen zu diesem Zeitgeist aus seinen Quellen zu ergründen und liess dann die so erhaltenen Charaktere sich bethätigen an den historischen Ereignissen der Zeit, wobei es ihm nicht so sehr genau ankam auf die historische Wahrheit der Ereignisse, selbst nicht auf die historische Uebereinstimmung der Charaktere, sondern in erster Linie auf den Zeitgeist, die eigenthümliche in dieser Zeit wirksame psychische Kraft, welche sie unterschied von allen anderen Zeiten. Auf diese Weise sind Shakespeare's Historien oft unhistorisch in den Fakten, aber eminent historisch dem Geiste nach. Hätte der Dichter die grosse Aufgabe der deutschen dramatischen Zukunftskunst zu lösen, nämlich die Entstehung unsres Kaiserreichs dem Volke im Spiegel zu zeigen, so würde er sich nach der innersten, in allen Geistern wirksamen Triebkraft der Zeit umsehen, und würde sie vielleicht finden — nun, um ein Stichwort zu haben — im „Nationalitätsprincip, versetzt mit Militarismus". Alsdann wären die Hauptcharaktere und vielleicht einige unhistorische Typen der Zeit einseitig nur nach ihrer Stellung zu diesem Zeitgeist zu schildern und die Thaten würden als nothwendige Folge der wirkenden Kraft erscheinen. Weil der Dichter hier aber nicht selbst den Zeitgeist beobachten konnte, so kann seine Auffassung einer Zeit nothwendig keine objectiv richtige sein, sondern ist durch die Beschränktheit seiner Quellen bedingt. Was der Dichter andererseits beobachten konnte, war das dem Zeitgeist, wie er ihn sich vorstellte, in seiner eigenen Zeit psychologisch Verwandte. Auf diese Weise kam es denn, dass ein alter römischer Patricier individuell einen leisen Beigeschmack bekam von demjenigen englischen Lord, der dem Dichter Modell gestanden hatte, und damit auch das in ihm verkörperte römische Patricierthum im Allgemeinen einen Anflug von englischer Lordschaft. Es scheint uns nicht zweifelhaft, dass Shakespeare in den Römerdramen die verschiedenen Phasen des alten Römerthums hat schildern wollen; wie weit ihm dies gelang,

ist eine zweite Frage, welche man von der ersten auseinanderhalten muss.

Da sich ferner der Zeitgeist meist nicht als einfache psychische Kraft darstellen lässt, sondern recht complicirter Natur sein kann, so wird es bei den Historien für den Erklärer vieler Worte bedürfen, um ihn zu beschreiben, und für den Leser einiger Anstrengung, um mit zusammenfassendem Blicke die Einheit festzuhalten. Nur ein grosser Historiker kann an der Hand von Shakespeare's Quellen die rechte Erklärung geben. Der schwache Versuch, den wir in dieser Richtung in Macbeth bieten, soll nur eine Probe sein für die Anwendung der Theorie auf die Historien, denn wir finden Macbeth als durchaus in derselben Weise wie die englischen und römischen Historien gearbeitet. — Eine Erläuterung des gesammten Shakespeare nach der beschriebnen Methode würde ein ziemlich vollständiges Lehrbuch der Psychologie mit praktischen Beispielen von dem allergrössesten Werthe für Jedermann abgeben. Wir selbst machen mit dieser Methode als Kompass täglich Entdeckungsreisen in der Welt der Geister, indem sie uns die Stücke Shakespeare's erst recht erschliesst, und dadurch Aufklärung giebt über eine Reihe von psychologischen Vorgängen im praktischen Leben, die uns bis dahin völlig räthselhaft gewesen waren. — Um ausführlich zu beweisen, dass Shakespeare bei einem Stücke Alles, die Charaktere wie die feinsten Ausläufer der Diction, geschaffen habe im Hinblick auf die psychische Kraft, deren Darstellung sein Thema war, müssten wir über jedes Stück ein besonderes Buch schreiben. Andrerseits kommt es uns darauf an, durch Erprobung an möglichst vielen Stücken die Allgemeingültigkeit der Theorie hier wahrscheinlich zu machen. So geben wir denn in den nachfolgenden Einzelbesprechungen gewöhnlich nur die Richtung an, in welcher uns die Erklärung für die Hauptcharaktere zu liegen scheint und beschäftigen uns fast ausschliesslich mit den Nebencharakteren, die Ergänzung der kritischen Torsos dem Leser überlassend. Wir betrachten ferner die Stücke ganz einseitig vom psychologischen Standpunkte aus, während eine volle Shakespeare-Kritik die dramatische und ästhetische Bedeutung jedes Momentes berücksichtigen muss, in der Richtung etwa von Gustav Freytag's Technik des Dramas, Otto Ludwig's Shakespeare-Studien und Ulrici's Shakespeare.

Mit Ulrici treffen wir, obwohl von ganz anderen Grundanschauungen ausgehend, häufig ziemlich nahe zusammen, so in der allgemeinen Auffassung der Historien, des Othello &c.; weniger Uebereinstimmung findet sich in der Einzelerklärung der Charaktere.

Twelfth Night. Die Einbildungskraft (Imagination, Phantasie) ist diejenige psychische Kraft, welche den Menschen veranlasst und befähigt, sich etwas Nichtwirkliches als wirklich zu denken und vorzustellen. Wenn man das Kapitel „Einbildungskraft", eines der umfangreichsten der Psychologie, in Unterabtheilungen zerlegt, so wird man eine derselben betiteln können „die Einbildungskraft, insofern sie das eigene Ich zum Object hat" oder „die Einbildungskraft des Menschen in Bezug auf sich selbst", welche wir in engerem Sinne „Einbildung" nennen. Dies ist das psychologische Gebiet, welches Twelfth Night illustrirt. Man dichtet sich selbst Vortrefflichkeiten an, die in Wirklichkeit gar nicht oder nicht in dem eingebildeten Maasse da sind, man glaubt sich selbst mit Seelenkräften, mit Muth &c. ausgerüstet, welche die geringste Probe als nicht stichhaltig erweist, man täuscht sich endlich über die Gefühle, welche die Natur dem Menschen eingepflanzt hat, ihrer Quantität und Qualität nach. Insonderheit ist es das Gebiet der Liebe, wo die Einbildung den Menschen in die tollsten Irrungen verfallen lässt. Die Natur hat uns das Bedürfniss zu lieben und das Schönheitsgefühl verliehen. Das Schönheitsgefühl wirkt im Allgemeinen in der Richtung der höheren Fortentwicklung der Menschheit. Das Bedürfniss zu lieben erwacht mit dem Heranreifen des Knaben zum Jüngling. Die Liebe des Jünglings ist zunächst gegenstandslos; er schwärmt, sich selbst unklar, für ein allgemeines weibliches Ideal. In diesem Stadium spielt ihm nun seine Einbildung leicht Streiche. Er macht das erste beste Frauenzimmer zum Gegenstande seiner Schwärmerei und bildet sich ein, während nur das allgemeine Bedürfniss zu lieben in seiner Brust glimmt, dass er in gewaltiger Gluth entbrannt sei für ein bestimmtes Weib. Jede Kleinigkeit kann bewirken, dass seine vermeintliche Liebe plötzlich auf ein anderes schönes Frauenzimmer überspringt und er in Bezug auf dieses weiter schwärmt, grade so unsäglich und so unwahr, wie in Bezug auf die Erste. Romeo befindet sich in diesem Stadium, ehe ihn Julie küsst, und ebenso Orsino mit seiner Anbetung der Olivia. Spurlos verschwindet das Bild der Nonne in Romeo's Herzen, sobald er Julien sieht, und grade so spurlos wäre Juliens Bild verschwunden, wenn ihr Auge nicht den Blick der Bewunderung, welchen er ihr zustrahlte, mit Wohlwollen aufgenommen hätte. Erst die Berührung ihrer heissen Lippen entflammt unauslöschlich in ihren Herzen die wahre Liebe. Die Kraft der Liebe ist wie die Elektricität eine doppelseitige. Die geheimnissvolle gegenseitige Anziehungskraft der Blicke aus der Ferne, die innige Berührung

Kuss machen Mann und Weib positiv und negativ elektrisch.
ıne Gegenseitigkeit der Einwirkung keine Elektricität und ebenwenig eine wahre Liebe. Wir befinden uns bei Twelfth Night in
r glücklichen Lage, aus der Quelle zu diesem Stücke nachweisen
können, dass es sich hier wirklich um die Darstellung von Liebe
ne Gegenliebe als einer Einbildung handelt. Der Dichter entınte das Wesentliche seiner Fabel einer Novelle 'Apollonius und
la' von Rich, welcher derselben folgende Betrachtung vorausschickt:
:ein Kind wird in dieser elenden Welt geboren, das nicht, bevor
Muttermilch saugt, einen Trunk aus dem Becher des Irrthums
ıt. Worin wir uns am meisten trunken von diesem giftigen Kelche
weisen, das ist in unsern Liebeshändeln. Denn der Liebende ist
sehr dem Rechten entfremdet und irrt so sehr aus den Schranken
r Vernunft, dass er nicht fähig ist, schwarz von weiss, gut von
s, Tugend von Laster zu unterscheiden, sondern nur geleitet
ɪn dem Begehren seiner eigenen Affekte und diese
ündend auf das Thörichte seiner eigenen Einbildun-
ɪn (fancies), wird er sein Gefallen werfen auf eine seiner Liebe
ıwürdige. Wenn Einer fragt, was der Grund einer vernünftigen
ebe sei, worin der Knoten aus echter und wahrer Freundschaft
knüpft ist, so würde der Weise sagen: Gegenliebe, denn wenn
r blosse Schein der Schönheit oder die Artigkeit der Person ausichend wäre, um uns in unsrer Liebe fest zu machen, so möchten
ute, die gewohnt sind, auf Markt und Messe zu gehen, manchmal
ɪhl mit zwanzig Stück an einem Tage in Liebe verfallen. Zu lieben
e uns hassen, zu folgen denen die uns fliehen, zu schmeicheln
nen die uns zürnen, Gunst zu suchen bei solchen die uns verhten, zu gefallen streben denen die uns beleidigen, wer würde dies
cht eine Irrliebe nennen, die weder auf Witz noch Verstand geündet ist? So sollen denn nun in der Novelle die Streiche gehildert werden, die von Dame Irrung einem Manne und zwei Frauen
spielt worden sind." — Die Liebe Orsino's zu Olivia ist also
enso, wie die erste Liebe Romeo's, nur Einbildung. Mercutio und
ɪnvolio urtheilen über die Schwärmereien Romeo's für die kalte
ɪnne ganz richtig:

„'S sind Träume, Kinder eines müss'gen Hirns,
Die nur die leere Phantasie erzeugt;
Ein Ding so dünn von Wesen wie die Luft,
Unstäter als der Wind, der buhlerisch
Des Nords erfrornen Busen bald umschmeichelt (die Nonne),

Bald mit Verdruss von dannen schnaubt, um sich
Dem thaubeträuften Süden zuzuwenden (Julie).

Benvolio. Der Wind, von dem Du sprichst,
Entführt uns unsrem Selbst."

Dasselbe will Olivia sagen, wenn sie erklärt, sie durchschaue Orsino's Liebe, es sei „Ketzerei". Bei Orsino ist die geistige Frühlings-Fieber-Anwandlung Romeo's chronisch geworden.

Shakespeare hat in Twelfth Night dieselbe Aufgabe, wie Rich in seiner Novelle, nämlich zu schildern, wie der Mensch „geleitet von dem Begehren seiner eigenen Affekte und diese gründend auf das Thörichte seiner eigenen Einbildungen" in Irrungen verfällt,[1]) aber er fasst dieses Thema unvergleichlich vielseitiger und psychologisch tiefer auf. Da ist zunächst die kostbare Karrikatur Junker Andreas Bleichenwang. Die verkörperte Unvollkommenheit, aber bekleidet mit dem Rittertitel und 3000 Dukaten Rente, hat er in der Welt einige Beachtung gefunden und hält sich darum selbst für einen recht passablen Kerl, ja, durch Ritter Tobias, der ihn ausbeutelt, in seinen Einbildungen bestärkt, glaubt er schliesslich, dass die schöne Olivia, welche einen Orsino zurückweist, in ihn verliebt sei. Er verkennt nicht ganz, dass der Narr ein schöneres Bein und eine süssere Stimme zum Singen (II, 3), dass Maria mehr Verstand, dass Tobias mehr Bildung hat (I, 3) als er, aber er findet doch, dass sein Bein stark ist und sich in einem rosenfarbigen Strumpfe ziemlich gut ausnimmt. Im Kanonsingen glaubt er seinen Mann zu stehen, und ebenso auch, was seinen Witz gegenüber den Frauenzimmern anbetrifft; nur der Umstand, meint er, thue seinem Witze Schaden, dass er ein starker Rindfleischesser sei. Was endlich die Bildung anbetrifft, so gesteht er, dass er zu wenig Zeit auf Sprachen verwandt hat, doch als „echter Ritter", wie er sich nennt, konnte er vor den ritterlichen Uebungen „Fechten, Tanzen, Bärenhetzen" nicht dazu kommen. Auf sein graciöses Tanzen bildet sich die dürre Hopfenstange ganz besonders viel ein. Sein Haar hängt ihm

---

[1]) Ein Gegenstück zu Twelfth Night ist „Viel Lärm um Nichts". Auch da wird durch Täuschungen bewirkt bei Benedict und Beatrix das Entstehen einer nicht vorhandenen, bei Claudio das Verschwinden einer vorhandenen Liebe, aber die psychischen Vorgänge in diesen Personen selbst sind ganz wahr und naturgemäss und durchaus nicht eingebildet. Gegenliebe und Treubruch erzeugen und vernichten die Liebe. Nicht Liebe, nicht die subjektiven Gefühle sind eingebildet wie in Twelfth Night, sondern Gegenliebe und Treubruch, die objektiven Erregungsmotoren dieser Gefühle, sind fingirt.

wie „Flachs an einem Rocken“ vom Kopfe herunter, doch fragt er den Tobias, ob es ihm nicht ziemlich gut stehe. Er zweifelt um so weniger, dass Olivia ihn lieben könne, als er schon einmal, wie er versichert, „angebetet“ wurde. Die feinste Komik aber liegt in dem Zuge, dass er sich selbst wirklich einbildet, Muth zu haben. Er ist gewaltig tapfer mit dem Munde und sogleich mit Herausforderungen bei der Hand, sobald er aber seine Courage praktisch bethätigen soll, zeigt er sich als den erbärmlichsten Feigling von der Welt. Gegenüber anderen feigen Prahlhänsen Shakespeare's ist das Wundervolle bei diesem Ritter, dass er sich seiner Feigheit von vorn herein nicht bewusst ist. Auf eine andere drastische Weise finden wir die Kraft der Einbildung in Malvolio illustrirt. War Junker Andreas nach allen Seiten hin die personificirte Unvollkommenheit, so ist dagegen Malvolio ein mittelmässiger Mensch mit manchen guten Eigenschaften, der, wenn er Körper und Geist mit Bescheidenheit und Geschmack kleidete, ein ganz respektables Mitglied der Menschheit abgäbe. Aber er „krankt an Eigenliebe“ (I, 5), welche aus ihm einen „affektirten Esel“ (II, 3), und schliesslich, durch Maria bestärkt, einen völligen Narren macht. Gervinus u. A. haben seinen Charakter, wie den des Ritter Tobias, treffend skizzirt. Malvolio wie Ritter Andreas sind zwar wie alle anderen Personen des Stücks in Beziehung zur Liebe gesetzt; sie bilden sich ein, Olivia liebe sie, doch ist die Einbildung bei Beiden im Wesentlichen von der Liebe unabhängig, sie lieben weder die Olivia, noch kommt es ihnen auf deren Gegenliebe an, sondern Malvolio will durch sie zum grossen Herrn werden und Junker Andreas weiss überhaupt selten, warum er irgend etwas will; seine Einkünfte zu vermehren, das scheint sein klarster Grund für die Bewerbung zu sein. — Um das Verhältniss der übrigen Figuren des Stücks zur Kraft der Einbildung richtig zu würdigen, müssen wir zu unsrem Anfangspunkte zurückkehren. Der Mensch, in dessen Seele das Bedürfniss zu lieben und das Schönheitsgefühl ruhen, wird durch seine Einbildung leicht dazu verführt, dass er sich selbst in Bezug auf diese Gefühle ihrer Quantität und Qualität nach täuscht. In der Liebe des Orsino, überhaupt der Liebe ohne Gegenliebe, sahen wir diese Seite der Einbildung geschildert. Es giebt aber noch eine andere Art der Selbsttäuschung in Bezug auf diese Gefühle, wenn man nämlich das Bedürfniss zu lieben, welches von der Natur auf eine Person des entgegengesetzten Geschlechts gerichtet ist, auf eine schöne Person des eigenen Geschlechtes bezieht. Schon der überschwänglichen Zärtlichkeit der Jugendfreundschaften liegt wesentlich das allgemeine

Liebesbedürfniss zu Grunde. Die Figur des Antonio, welche nicht im geringsten komisch (im gewöhnlichen Sinne) und auch für die Fabel ganz unbedeutend ist, hat vom Dichter eine weitläuftigere Ausführung erhalten, weil sie als Illustration für diese eigenthümliche Seite der Einbildung dient. Auch die Liebe des Herzogs zu dem Knaben Cesario wie die überschwängliche Trauer der Olivia um den todten Bruder wurzeln in dem allgemeinen Liebesbedürfniss. Wir sehen bei Olivia recht deutlich, wie ihre Liebe überspringt vom Bruder, den sie später ganz schnöde vergisst, zu Viola und zu Sebastian. In toller Weise sind in ihr naturwahre und eingebildete Gefühle durcheinander gewürfelt. Ihre Liebe zu Viola ist insofern natürlich, als Viola ihr als schöner Jüngling erscheint und insofern ganz unnatürlich, als Viola in Wirklichkeit ein Weib ist; sie ist insofern natürlich, als Viola um sie wirbt, ihr Liebe entgegenträgt, und insofern wieder unnatürlich, als sie ohne Gegenliebe ist, denn Viola wirbt ja für einen Anderen. Das Auftreten des Sebastian bringt Licht in diese Confusion. Wieder anders erscheint die Liebe ohne Gegenliebe nuancirt bei der Viola. Ein frisches, prächtiges Mädchen, frei von Einbildung, mit gesunden Gefühlen, unternehmungslustigem Geist und klarem Blick zieht sie aus in die Welt sich einen Mann zu erobern, am liebsten den schönen und trefflichen Herzog, von dem sie erzählen hörte. Als sie diesen nun sieht und in tägliche innige Berührung mit ihm kommt, und als Knabe sowohl selbst mit einer eigenthümlichen Liebe behandelt als auch zum Vertrauten seiner Seele in Bezug auf seine Liebe zu Olivia gemacht wird, kurz mit einem schönen und trefflichen Manne auf traulichste Weise in Liebe schwelgt, kann sie nicht umhin, sich wirklich in ihn zu verlieben und wird so selbst in die allgemeine Confusion der Gefühle hineingezogen. Ihre Liebe entsteht auf natürlichem Wege und doch ohne wahre Gegenliebe, denn der Herzog liebt in ihr nur, allerdings auf zärtliche Weise, den Knaben, neben ihr aber noch ein weibliches Ideal. Andrerseits wird sie von der Olivia geliebt und zwar mit Geschlechtsliebe, welche die Tendenz hat, in ihr eine gleiche Gegenliebe zu erwecken und sie zu einem weiblichen Antonio zu machen. Die natürliche Klarheit ihrer Gefühle hindert dies, doch entsteht durch Olivia's Liebe in ihr ebenfalls eine Reflexbewegung, nämlich die Freundschaft zu Olivia. Diese so merkwürdig in ihr erweckte Freundschaft muss als ein sehr wesentlicher Erklärungsgrund für ihr ganzes Verhalten betrachtet werden. — Ritter Tobias, Maria und der Narr durchschauen mehr oder weniger die Einbildungen der Andern und suchen durch schlaues Spiel damit sich

selbst Vortheil oder Rache zu verschaffen. Der betrunkene Ritter Tobias bildet sich aber seinerseits wieder ein, dass Maria ihn anbete, während sie nichts anbetet, als seinen Stand und Titel. Sie kapert sich den klugen Herrn nach allen Regeln der Kunst zum Gatten. Sie heuchelt ihm Liebe und weiss auf geschickte Weise eine so starke Gegenliebe in ihm zu erwecken, dass sein Standesstolz, der sich z. B. in den Scenen mit Malvolio zeigt, dadurch überwunden wird. Maria bildet in der niederen Sphäre eine Parallele zu Viola in der höheren mit dem Unterschied, dass ihr das feine Gefühl, insonderheit das Schönheitsgefühl der Viola, abgeht. Sie ist ungemein artig und listig, das rechte Ideal eines Kammerkätzchens, aber darum doch eine Katze, deren Krallen böse spüren muss, wer sie reizt wie Malvolio. Mit dem Narren stellt sie sich auf guten Fuss, als sie sieht, dass er sie durchschaut hat (I, 5). „Wenn Junker Tobias das Trinken lassen wollte, so wäre sie ein so witziges Stück Evafleisch, als irgend eines in Illyrien", da aber Junker Tobias wohl nie das Trinken lassen wird, so wäre es besser für sie, wenn sie ein etwas feineres Gefühl hätte, welches sie zurückschrecken würde, einen so widerlichen Trunkenbold um seines Titels willen zu heirathen. Ihr Liebesbedürfniss bekommt aus Mangel an Schönheitsgefühl auf nicht naturgemässe Weise einen unwürdigen Mann zum Objekte. — Der Narr erscheint allein von allen Irrungen unberührt und bildet so den Gegensatz zu Allen. Er ist überall betheiligt, denn mit den Wölfen muss man heulen, ist seine Devise, und das thut er nach Kräften vom schwermüthigen Liebesliede an, welches er dem Herzoge singt, bis zu der Katzenmusik, welche er mit den trunkenen Rittern vollbringt. Sein kauderwälsches Narrenlied am Schluss illustrirt seine eigene Natur. „Der Regen, der regnet jeglichen Tag, aber Juchheissa bei Regen und Wind." Das Leben ist ein ewig aschgraues Einerlei, und wenn einem nicht die Langeweile über den Kopf wachsen soll, muss man sich in dieser thörichten Welt zu amüsiren suchen, so gut es geht. Das ganze Leben mit seinen Bestrebungen und Idealen, Institutionen und Gesetzen ist ihm Narrethei.

Die Einen werden nun sagen, dass der Narr Recht habe, und dass der Dichter selbst in Twelfth Night das Leben habe darstellen wollen, als aus lauter Einbildungen zusammengesetzt, die im Grunde thöricht seien, die Andern aber werden finden, dass auch der Narr aus einer nicht empfehlenswerthen Blasirtheit heraus irre, dass das Leben lebenswerth gemacht werde durch das Streben nach Idealen, und dass, wie viel Verkehrtes dabei auch unterlaufen möge, doch

ein Mensch, der geistigen Triebkräften folgt, immer noch weiser ist, als ein Anderer, der allzuverständig sich alle Gefühle seines Herzens zersetzt und so sich von Einbildungen völlig freihält. Viola und Sebastian also, obwohl keineswegs Engel, werden diesen als die nachahmenswerthesten Personen des Stückes erscheinen. Shakespeare selbst ist objektiv. Es scheint, als sei das Stück geschrieben aus einer Stimmung, von einem Standpunkte aus, wie sie der Narr repräsentirt, ein echtes Lustspiel, in welchem sich der Dichter über die Thorheiten der Welt lustig macht; wiederum aber scheint der Standpunkt der zweiten Auffassung ein höherer und darum derjenige des Dichters zu sein.

Kaufmann von Venedig.[1]) Die Werthschätzungskraft nennen wir diejenige psychische Kraft, welche den Menschen veranlasst und befähigt, den Schein vom Wesen, die Schaale vom Kern, den konventionellen Werth vom wirklichen Werth eines Dinges zu unterscheiden, überhaupt allen Dingen (Institutionen, Gesetzen) ihren rechten Werth beizulegen, d. h. denjenigen Werth, den sie für die Menschheit haben nach dem Grade, in welchem sie zu einem möglichst glücklichen Zustande der Menschheit beitragen. Der Nationalökonom, welcher die materiellen Werthe behandelt, hat, wenn er von Gebrauchswerth, Tauschwerth, Nahrungswerth spricht, als Maassstab den Grad der Befriedigung unsrer Bedürfnisse, d. h. einen möglichst glücklichen Zustand der Menschheit in materieller Beziehung, im Auge; Shakespeare dehnt im Kaufmann von Venedig den volkswirthschaftlichen Werthbegriff auch auf die ideellen Bedürfnisse aus. Gerechtigkeit z. B. ist ein Befriedigungsmittel solch eines von der Natur in den Menschen gelegten Bedürfnisses, welches wir hier kurz Gerechtigkeitsgefühl nennen wollen; die Gerechtigkeit hat nur Werth insofern sie dieses Bedürfniss befriedigt. Die Menschheit zeigte früher, wo sie die Gerechtigkeit in einem Jus strictum sah, Mangel an Schätzungskraft, denn das Jus strictum bietet keine wahre Befriedigung des Gerechtigkeitsgefühls, wenn nicht Aequitas und Gnade es korrigiren. Die ältere Jurisprudenz irrte, indem sie die Schale für den Kern, den Buchstaben für den Geist missnahm in ähnlicher Weise, wie der alte Gobbo irrt, indem er das Kleid für den Edelmann, der junge Gobbo, indem er die Livree für den Dienst, Schweinefleischenthaltsamkeit für Judenthum missnimmt, wie der Geizhals irrt, indem er dem Golde an sich einen Werth zuschreibt,

[1]) Als Ergänzung siehe die Charakteristiken Elze's in seinem gleichnamigen Aufsatz des vorigen Jahrbuchs.

den es doch nur als Mittel um Befriedigungsmittel einzutauschen hat, wie Bassanio und Gratiano irren, indem sie die Ringe ihrem materiellen und nicht ihrem ideellen Werthe nach taxiren (wenigstens scheinbar), wie das starre Judenthum irrt (und zum Theil auch das Christenthum), indem es die Religion im Buchstabendienst, in der äusseren Form sieht, wie die Freier irren, indem sie den Schein für das Wesen wählen, &c. &c. — Im Kaufmann von Venedig ist also der Mensch dargestellt in Bezug auf die Werth-Schätzungskraft. Der Dichter schildert die verschiedene Entwicklung dieser Kraft in verschiedenen Charakteren und wie dieselbe durch andre Seelenkräfte beeinträchtigt wird. Das ganze Kunstwerk dreht sich bis in die feinsten Ausläufer der Diction hinein um den Begriff der Werthschätzung, Werth des Reichthums, Menschenwerth, Werth der Edelmetalle und Kleinodien, reeller Werth materieller Dinge, wie der Ringe, der Kästchen, des Pfundes Fleisch, Werth des äusseren Scheines, Werth des Buchstabens in Gesetz und Religion, Werth der Musik, des Sternenhimmels, des Gesanges der Nachtigall, &c. &c. — Die Frage nach der Schätzungskraft des Menschen in Bezug auf materielle Werthe fällt zusammen mit der Frage nach der Stellung des Menschen zum Besitz. Doch hat der Dichter sich hier eine Schranke gezogen, indem er den Besitz nur betrachtet, insofern er Wohlleben, nicht insofern er auch Macht und Ehre gewährt. Diese Beschränkung ergab sich auf ungezwungene Weise dadurch, dass er alle Personen des Stückes zu reinen Privatpersonen, die mit Staatsangelegenheiten absolut nichts zu thun haben, macht. Der königliche Kaufmann und der verachtete Wucherer, die von Fürsten umworbene Portia sind vor dem Gesetz völlig gleich. Dafür dehnte der Dichter die Frage nach der Schätzungskraft des Menschen aus auf ideelle Werthe und auf Menschenwerth. Eine solche doppelte Behandlung des Themas in niederem und in höherem Sinne, in Bezug auf die materielle, äusserliche, körperliche und in Bezug auf die ideale, innerliche, geistige Seite der Frage findet man in vielen Stücken, zumal in den Lustspielen, und in Twelfth Night sahen wir davon bereits ein Beispiel.

In der ersten Scene begegnen wir einer Gruppe junger Edelleute, die ihre Schätzungskraft an Antonio üben. Ihre wesentliche Bedeutung für das Stück liegt jedoch in der eigenthümlichen Entwickelung ihrer Schätzungskraft in Bezug auf Reichthum. Sie sind selbst arm und lassen sich den Reichthum des Antonio gut schmecken, aber sie schätzen Antonio nicht um seines Reichthums, sondern um seines Menschenwerthes willen hoch. Sein Reichthum ist ihnen nur

eine angenehme Beigabe, die sie allerdings nach Kräften geniessen Sie sind keine niederen Schmarotzer, nicht elende Schmeichler, sondern sagen Antonio kräftig und sogar ziemlich grob die Wahrheit, und sie bleiben ihm auch im Unglück treu. Ihr Verhalten geht aus Geringschätzung des Reichthums hervor, der in ihren Augen eben nur den Zweck hat, dass man ihn mit guten Freunden auf möglichst gute Weise geniesst, ihnen davon abgiebt und ihnen hilft, wenn sie in der Klemme sind. Sie würden es ja grade so machen, wenn sie reich wären. Das ist die burschikose Werthschätzung des Geldes, wie man sie so häufig in akademischen Kreisen trifft.

Am wenigsten Schätzungskraft für den Reichthum hat Lorenzo, der das Geld, welches das Glück ihm in der Folge mit seiner Jessica zuführt, mit beiden Händen wieder verschleudert. Ein liebenswürdiger edler Mann, der die Menschen, zumal seine Jessica, nach all ihren Vorzügen sehr richtig taxirt, aber in Bezug auf Schätzungskraft der materiellen Güter ein völliges Kind, weshalb ihn auch Salerio und dann Antonio unter Vormundschaft nehmen. Bassanio unterschätzt den Reichthum wie seine Genossen und muss dafür büssen, aber er überragt sie durch sein vorzüglich feines Gefühl für Menschenwerth und den Werth aller geistigen Güter, besonders Liebe und Freundschaft. Seine Schätzungskraft zeigt sich schon in der Auswahl seiner Begleiter Gratiano und Lanzelot Gobbo, welche beide unter der Schale von erschrecklichen Faselhänsen einen trefflichen Kern bergen, besonders aber darin, dass er sich bei der Kästchenwahl nicht vom Scheine blenden lässt.

„So zeigt das Aeussre oft sehr schwach das Wesen;
Die Welt wird immerdar vom Schmuck getäuscht.
Wo ist im Recht ein Punkt so falsch und faul,
Der, ausgeschmückt mit schöner Rede, nicht
Des Uebels Schein bemäntelt? Wo im Glauben
Ein schnöder Wahn, den nicht ein kaltes Herz [1])
Für heilig hält, und aus dem Text beweist,
Mit schönem Ornament die Rohheit putzend?“ &c.

Diese Rede charakterisirt Bassanio's Schätzungskraft und zugleich die Bedeutung des späteren Rechtshandels, sowie die Bekämpfung des Formalismus in Judenthum und Christenthum, für die Grundidee. Der letzte Passus bezieht sich im Speciellen auf Shylock's Rechtfertigung des Zinsnehmens aus der Schrift, denn Bassanio's

---

[1]) Engl. a sober brow, eine nüchterne Braue.

Worte erscheinen als gesprochen in Erinnerung an die Worte Antonio's bei jener Gelegenheit, sie sind eine Wiederholung derselben:

„Merkst Du, Bassanio,
Der Teufel dreht die Schrift nach seinem Plan.
Ein arg Gemüth, das heilig Zeugniss stellt,
Ist wie ein Schuft mit lächelndem Gesicht;
Ein schöner Apfel angefault im Kern.
O wie von aussen Falschheit lieblich gleisst."

Nach der Ansicht des Mittelalters hat das Geld an sich keinen Nutzwerth, und darf dafür also auch keine Miethe beansprucht werden. Es ist „unfruchtbar Metall" und vermehrt sich nicht aus sich heraus wie die Schaafheerde Labans. Jacob erhielt keine Zinsen, sondern einen durch die Hand des Himmels besonders hohen Lohn für seine Arbeit, während der Geldverleiher keine Arbeit verrichtet. Das Zinsnehmen wird demnach betrachtet als hervorgehend aus einer falschen Werthschätzung des Geldes, aus einem Mangel menschlicher Schätzungskraft, und auf dieselbe Stufe gestellt mit dem Irrthum der älteren Jurisprudenz in Bezug auf das Jus strictum, den Buchstabendienst. — Antonio wird von Gratiano für einen Mann gehalten, der nach dem „Narrengründling Schein" fischt, der sich durch mürrisches Aussehn in den Schein eines Weisen kleidet, von Solanio und Salerio für einen Kaufherrn, dem die Sorge um die Mehrung seines Besitzes alle Freude raubt, in Wirklichkeit gehört er zu den selbstlosen Menschen mit gering entwickeltem Egoismus, die ihr eigenes Glück nur in dem Glücke Anderer sehen. Seine Schätzungskraft der Werthe, der materiellen sowohl wie der ideellen, ist demnach insofern eigenthümlich entwickelt, als er zwar alle Werthe ziemlich richtig taxirt in Bezug auf einen möglichst glücklichen Zustand der Menschheit, dabei aber gar nicht an sich selbst denkt, und darum für seine Person alle Werthe gering schätzt. Der Reichthum macht ihm selbst keine Freude, aber er erwirbt ihn für Andere; die Idee, dass er selbst verliebt sein könne, weist er als absurd zurück, aber er opfert Alles, um die Portia für Bassanio zu gewinnen. Er liebt seinen Nächsten mehr als sich selbst und ist mit dieser Menschenliebe der Vertreter des Christenthums gegenüber dem rein egoistisch wucherischen Juden, für welchen die Menschen nur Werth haben als Ziffern in seiner Zinsrechnung. Das Christenthum bezeichnet gegenüber dem Judenthum einen Fortschritt in der Werthschätzung des Nebenmenschen, ebenso wie Aequitas und Gnade gegenüber dem Jus strictum einen Fortschritt in der Werthschätzung des Nebenmenschen im Recht bezeichnen. Shylock

verspottet in der Gerichtsscene mit viel Wahrheit die Christen, welche Menschenliebe predigen (sich eine höhere Werthschätzungskraft des Nebenmenschen vindiciren) und doch ihre Sclaven wie Thiere behandeln, wie er vorher schon sich mit Recht über die Verfolgung der Juden, die doch auch Menschen sind, beklagte. Ein Pfund Menschenfleisch hat materiell einen geringeren Werth als ein Pfund „Schöpsenfleisch", aber weil das Pfund Menschenfleisch für Shylock einen ideellen Werth hat als Befriedigungsmittel seines Rachegefühls („Wenn es sonst nichts füttert, so füttert's meine Rache"), so schätzt er es höher als viele tausend Dukaten. Seine Scheinerklärung hierfür:

„Es giebt Manchen, der kein schmatzend Ferkel mag;
Der wird verrückt, wenn er 'ne Katze sieht;
Der, schnarrt der Dudelsack, hält den Urin nicht — —
So wie sich nicht ein sichrer Grund ergiebt,
Dass der kein schmatzend Ferkel leiden mag,
Der keine Katz', ein harmlos nützlich Thier,
Der keinen aufgeschwollnen Dudelsack — —
So weiss ich keinen Grund, noch will ich einen,
Als eingewohnten Hass und Widerwillen,
Den mir Antonio einflösst, dass mein Recht
Ich mit Verlust verfolg'"

illustrirt die Beeinträchtigung der Werthschätzungskraft des Menschen durch Idiosynkrasie, nicht Einbildung, sondern unerklärliche Eigenthümlichkeit (des Nervensystems), individuelle Besonderheit der einzelnen Menschen. — Der Centralcharakter des Stückes ist Portia, weil sie die Normalschätzungskraft für materielle, wie für ideelle Werthe und Menschenwerth repräsentirt. Um sie gruppiren sich die anderen Charaktere, je nachdem sie die materiellen oder die ideellen Werthe höher, respective über- oder unterschätzen. — Es heisst zu niedrig von Shakespeare denken, wenn man glaubt, dass er die zweite Scene ohne Zusammenhang mit einer Grundidee nur ausgesponnen habe, um sich über fremde Nationalitäten lustig zu machen. Ihr Zweck ist wesentlich Portia's feine Schätzungskraft in Bezug auf Menschenwerth zu zeigen, um ihre feine Schätzungskraft in Bezug auf das, was in Wahrheit Recht sei, vorausfühlen zu lassen. In Wahrheit Recht ist aber nicht das Jus strictum, sondern Gnade und Aequitas:

„Ist Dein Gesuch auch voller Recht, bedenk' —
Dass nach dem Gang des Rechts Niemand von uns
Das Heil erlangt. Wir bitten All' um Gnade;

Und dies Gebet lehrt uns, der Gnade Thaten
Zu thun den Andern“ &c.

Das ist der Kern ihrer Entscheidung. Als dann jedoch der Jude, schon weil er Jude ist (zwischen Shylock und einem Knaak ist in dieser Beziehung kein Unterschied. Knaak ist dem Geiste nach ein Jude, während die Mehrzahl der heutigen Juden dem Geiste nach Christen sind) sich an den Buchstaben klammert, da zeigt sie ihm wie der Buchstabe sich von jedem witzigen Rechtsverdreher umdeuten lässt nach Bassanio's Worten bei der Kästchenwahl:

„Wo ist im Recht ein Punkt so falsch und faul
Der ausgeschmückt mit schöner Rede nicht
Des Uebels Schein bemäntelt?“

In allen Dingen kommt es an auf das Wesen und nicht auf den Schein, auf den Mann und nicht auf das Kleid, auf den Geist und nicht auf den Körper oder gar auf die Hosen (bei Portia und Nerissa wie bei Jessica II, 6), auf den Kern und nicht auf die Schale, auf Menschenliebe, Mitleid, Gnade, Wahrheit &c. und nicht auf die Form der Religion, mit anderen Worten, der Werth aller Dinge richtet sich lediglich nach dem Grade, in welchem sie zu einem möglichst glücklichen Zustande, zum Fortschritt der Menschheit beitragen.

Das klingt, entgegen unsrer Theorie, wie eine aus dem Stücke abgeleitete Specialmoral, indess ist keine Schätzung möglich ohne einen Normalmaassstab, und es wird im Kaufmann von Venedig nicht demonstrirt, dass dieser Maassstab „Glück der Menschheit“ der richtige sei, das versteht sich nach unsrer persönlichen Ansicht von selbst, sondern die Werthschätzungskraft der Menschen in Bezug auf diesen (oder auch auf einen anderen) Maassstab wird vorgeführt. Im Geiste des Zimmermanns liegt der Begriff „Fuss“, seine Raumschätzungskraft besteht darin, dass er nach seinem Gefühl richtig erklärt, dies Ding hat ¾′, jenes ½′, &c. In eines moderneren Zimmermanns Geist liegt der Begriff „Meter“ und obwohl er die gleiche Schätzungskraft hat wie der alte Zimmermann, so können sich doch Beide nicht verständigen, denn der alte Zimmermann weiss wohl klar, wie lang drei Fuss sind, aber nicht wie lang ein Meter ist und umgekehrt. Wer nun nicht das Glück, den Fortschritt der Menschheit, sondern etwa „die paradiesische Seligkeit“ als Normalmaassstab Shakespeare's und seiner Charaktere betrachtet, steht uns gegenüber wie der alte Zimmermann dem Zukunfts-Zimmermann. Wir werden uns nicht völlig verstehen, obwohl Jeder Recht haben kann. Shakespeare selbst ist leider todt und wenn er lebte, würde

er uns vielleicht eine ähnliche Antwort geben, wie der weise Richter in Lessing's Nathan. Ob unsre realistische oder jene in engerem Sinne christliche Weltauffassung die wahre Weltauffassung und diejenige Shakespeare's sei, ist eine nicht zu entscheidende Frage. Wir wollen, Realisten und Idealisten, friedlich neben einander arbeiten in der Erklärung Shakespeare's, d. h. in der Erschliessung der Welt der Geister, der inneren Welt des Menschen für die Menschheit, als echte Streiter des Lichts gegen Heuchelei und menschliche Unfehlbarkeit.

Es eifre Jeder seiner unbestoch'nen
Von Vorurtheilen freien Liebe nach!
Es strebe Jeder von uns um die Wette
Die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag
Zu legen. —

Hamlet.[1]) Die Thatkraft, Energie, „Blut", ist diejenige geistige Kraft, welche den Menschen veranlasst und befähigt, einen psychischen Trieb in einen physischen zu übersetzen, einem geistigen Wollen körperlichen Ausdruck zu geben. Diese Kraft mangelt fast vollständig der Ophelia. Sie ist ein schönes ätherisches Wesen, aber ätherisch bis zur völligen Kraftlosigkeit. Sie will alles Gute, aber sie thut nie, was sie selbst eigentlich möchte, sondern nur das, wozu eine fremde Energie sie treibt. Sie gleicht der Blume „Waldmondschein" in der Sakuntala, welche wunderbar schön und wunderbar üppig (Göthe) doch nicht die Kraft hat, sich selbst zu tragen, sondern die, um zu gedeihen, sich anklammern muss an den stärkeren Mango-Baum. Die Königin ist ohne Energie wie Ophelia, aber nicht mehr schön und ätherisch und tugendhaft wie diese, und darum eine recht unerquickliche Erscheinung. Sie hatte früher nicht die Kraft, dem Drängen des Verführers Widerstand zu leisten, und hat später nicht die Kraft, weder für Hamlet noch für ihren Gatten zu handeln. Man sieht an ihr, was aus einer Ophelia unter Umständen werden kann. — Hamlet ist nicht ohne erhebliche Thatkraft, aber dieselbe wird erstickt oder gelähmt durch eine übermässige Entwicklung andrer Seelenkräfte, seiner Denkkraft, seiner Empfindungen, seines Gewissens. Er handelt kraftvoll, wenn die Umstände seinem Denken und seinen Gewissensskrupeln keinen Spielraum lassen, wie im Kampf mit den Seeräubern. Wie so viele energielose Menschen, besonders im Jünglingsalter, wo noch die Kraft zum Kampfe mit dem Leben fehlt, denkt er an Selbstmord, aber die Ausführung der

[1]) Siehe W. König im Shakespeare-Jahrbuche VI, 304—316.

Absicht darf man in solchen Fällen nie fürchten, denn dazu gehört eine sehr bedeutende Energie. Hamlet's ursprüngliche Thatkraft würde freilich ausreichen, wenn sie nicht durch andere Seelenkräfte gelähmt wäre. Liesse sich aber die Lähmung heben, so würde er sicher lieber den König, wie er eigentlich sollte, umbringen, als sich selbst. — Wieder anders nüancirt erscheint die Thatkraft beim König. Sie ist nicht besonders stark entwickelt, aber sie war durch das Begehren nach der Krone (welche die Macht bot, alle Wünsche und Lüste befriedigen zu können) einer so krampfhaften Steigerung fähig, dass sie alle dem Brudermord widerstrebenden Empfindungen überwand. Im Stücke selbst sind diese angeborenen und anerzogenen Empfindungen, das Gewissen, stark genug, um seine Thatkraft gegen Hamlet fast völlig zu lähmen. — Polonius hat keine heldenmässige, ja eine viel geringere Thatkraft als Hamlet, aber sie wird nicht erstickt durch Denkkraft und Gewissen, und er ersetzt gewissermaassen durch Zeit, was ihm an Kraft fehlt. Von zwei Wegen, die zum Gipfel eines Berges führen, dem geraden aber steilen und dem gewundenen Schlangenwege, der eine nicht so energische aber länger dauernde Kraftanstrengung fordert, zieht Polonius den krummen Weg vor. — Sein Sohn Laërtes hat die Kraft, auf dem steilen Wege zum Gipfel aufzustürmen und thut dies auch, doch erbte er von seinem Vater einige Neigung für den krummen Weg und schlägt beim zweiten Mal den letzteren ein, als der König ihm denselben empfiehlt und ihm darauf Gesellschaft leistet. Laërtes kann, was die Thatkraft anbelangt, für Hamlet als Muster gelten, seine Denkkraft steht jedoch unter dem Niveau der Mittelmässigkeit, besonders in der Scene mit dem Könige, wo seine Thatkraft gradezu gelähmt wird durch den Mangel an eigener Denkkraft. — In Horatio ist, wie Hamlet meint, „Blut und Urtheil (Thatkraft und Denkkraft) so gut vermischt, dass er zur Pfeife nicht Fortunen dient". Wir finden indess, dass bei sonstiger Normalität seine Thatkraft sich doch zu schwach entwickelt zeigt. Er handelt nirgend, wo seine Freundschaft zu Hamlet es verlangt. — Heroische Thatkraft endlich bei sonstiger Normalität ist dargestellt im Fortinbras, welcher im Wesentlichen, nämlich als Musterbild von Energie, gegenüber Hamlet der Stellvertreter und Fortsetzer des Charakters Laërtes ist.[1]) Es bleibt noch übrig, die Entstehung des Schauspiels im Schauspiel anzudeuten. Es ist die alte Frage, ob und welchen Einfluss die Schauspiel-

---

[1]) Wie der Todtengräber der Stellvertreter des Charakters Polonius, der Narr im Lear der Stellvertreter der Cordelia, Lodovico im Othello ein Alterego des Cassio &c.

kunst auf die Handlungen der Menschen habe, welche in dem Kapitel der Psychologie, welches wir Thatkraft überschreiben, durchaus am Platze scheint. Die Schauspielkunst zeigt den Menschen als ein Spiegel ihre eigene Seele und bringt dadurch mächtige Wirkungen hervor, aber sie wirkt als allgemeines Reizmittel auf alle Seelenkräfte und kann die Thatkraft an sich nicht ändern. Dem Hamlet rückt sie ganz direkt seinen Mangel an Thatkraft vor Augen. Er schilt sich selbst dieserhalb auf's heftigste, aber handelt darum doch nicht. Die Thatkraft ist bei ihm so schwach, dass der Reiz nicht genügt. Der König wird durch die Schauspielkunst zum Handeln gestachelt, aber gleichzeitig wird die Kraft des Gewissens so stark in ihm angeregt, dass ein heftiger innerer Kampf entsteht, aus welchem die Thatkraft zwar als Siegerin aber sehr gelähmt hervorgeht. In Summa ist der Vorwurf der Hamlettragödie, darzustellen, die verschiedenen Charaktere der Menschen in Bezug auf die Thatkraft, wie dieselbe in höherem oder geringerem Grade angeboren ist (Fortinbras, Laërtes, Polonius, Horatio, Königin, Ophelia) und wie sie beeinträchtigt wird durch andre Seelenkräfte (Hamlet), nicht nur Denkkraft, sondern auch Gewissen (König). —

Macbeth. Das formgebende Princip für die Charaktere, die geistige Kraft, zu welcher sie in Beziehung gesetzt sind, ist nicht immer eine allgemein menschliche, sondern gehört oft einer bestimmten Zeit an und das betreffende Drama erscheint dann als Schilderung dieses besonderen Zeitabschnittes in der Geschichte. So sind im Macbeth die Charaktere dargestellt im Verhältniss zum Feudalismus. Feudalismus wie Socialismus, Nationalitätsprincip, Kosmopolitismus sind psychologisch nicht einfach zu definirende Kräfte, aber gleichwohl bezeichnen diese abstrakten Worte Principien, von welchen ganze Jahrhunderte beherrscht werden und welche grosse Völker zu den allerkonkretesten Kraftäusserungen treiben. Feudalismus ist die Resultante aus verschiedenen Grundkräften der Seele, welchen eine eigenthümliche Erziehung eine besondere Richtung und Stärke gegeben hat, und die sich scheiden lassen unter die beiden Begriffe Feudal-Ehre und Feudal-Religiosität.[1]) Der Ehrbegriff des

[1]) Man hat Macbeth die Tragödie des Ehrgeizes genannt, indess scheint uns der Dichter hier ebensowenig, wie in den Historien (z. B. in Richard III.) von dieser einfacheren psychischen Erscheinung auszugehen. Der Ehrgeiz Macbeth's ist ganz eigenthümlicher Art und trägt schon an sich das Kolorit der Feudalzeit, andrerseits machen sich die Kräfte, welche dem Ehrgeiz (in Macbeth und ausser ihm) Widerstand leisten, Ehre und Religiosität, durchaus nicht in der Form geltend, wie heut oder wie zur Zeit Shakespeare's, sondern sind so sehr durch die Feudalzeit bedingt und aus der

Kaufmanns ist ein anderer als der des Kavaliers und dieser wieder ein anderer als der des Gelehrten, der Ehrbegriff des alten Feudaladels ein anderer als der des modernen Staatsbürgers. Der Feudalmann sieht seine Ehre in schlichter Treue gegen seinen Lehnsherrn und ebenso gegen seine Familie und gegen seine Freunde, in militärischer Strammheit und kraftvollen Heldenthaten, wenn er zum Kriegsdienst auszieht, in glänzendem und ehrenfestem Auftreten, wenn er zum Hofdienst geladen wird, oder wenn er auf seiner Burg Gastfreundschaft übt. Wie er selbst von seinen Angehörigen geehrt zu werden wünscht, so ehrt er seinen Lehnsherrn, aber wie er selbst sich ehrenhaft und treu zeigen muss gegen seine Angehörigen, um geehrt zu werden, so verlangt er auch von seinem Lehnsherrn, dass er sich ehrenhaft und treu zeige. Dienstmann und Lehnsherr müssen sich gegenseitig Ehre machen. „Getreulich huldigen und freie Ehr' empfahn", so kennzeichnet der Lord, welcher, episodisch eingeschoben, wie eine Art Chorus der Feudalzeit den dritten Akt beschliesst, das Wesen der Feudalehre. — Die andere Resultante der Kraft des Feudalismus, welcher als Zeitgeist die Charaktere beherrscht, nannten wir Feudal-Religiosität. Schlichte Frömmigkeit und krasser Aberglaube sind darin untrennbar gemischt. Man hat nicht so sehr die Augen mit Furcht oder Hoffnung auf das Leben nach dem Tode gerichtet, als man vielmehr schon auf Erden Lohn oder Strafe erwartet. Die Vergeltung im Jenseit bleibt Macbeth zunächst gleichgültig, doch wird, sagt er, „In solchen Fällen uns schon hier der Lohn", und ähnlich (III, 4):

Blut fordert Blut.
Auguren brachten schon mit weiser Kunde
Durch Elstern, Dohlen, Krähen an das Licht
Den tiefverborgnen Mann des Bluts.

Gegenüber der Auffassung des Christenthums in anderen Zeiten glauben diese Männer fromm zu handeln, wenn sie selbstthätig ihre Feinde vernichten, indem sie sich als Werkzeuge der Rache des Himmels betrachten. Der Grundsatz „Liebet eure Feinde, segnet die euch fluchen" ist ihnen völlig fremd und unverständlich. Die Worte Macbeth's:

Feudalzeit hervorgewachsen, dass der Feudalismus als des Dichters gestaltendes Princip für die Charaktere erscheint. Auch in Richard III. spielt der Ehrgeiz die Hauptrolle, aber das eigentlich Wesentliche ist die Form, in welcher er auftritt, das Zeitkolorit, und darum sind die beiden Tragödien so grundverschieden.

„Seid ihr so heilig
Zu beten für den Mann und seinen Stamm
Des schwere Hand euch hat zum Grab gebeugt“

setzen ihn nicht in Gegensatz zu den anderen Charakteren des Stückes, wie man gemeint hat, sondern sind charakteristisch für die Religiosität der Zeit. Der fromme Macduff, der beim Tode der Seinen ausruft:

„Sünd'ger Macduff,
Für Dich sind sie erschlagen! Ich Nichtswürd'ger!
Nicht für die eigne Schuld, nein, für die meine
Traf sie der Mord. Gott habe sie nun selig“!

fährt sogleich fort:

„Doch, o Himmel,
Verkürze allen Aufschub; Stirn an Stirn
Bring' diesen Teufel Schottland's und mich selbst;
Bring' ihn mir nah auf Schwerteslång', entkommt er —
Dann, Gott, vergieb ihm.
Malcolm. Das ist Männersprache.
— Die Macht da droben setzt ihr Werkzeug an.“

Der lebendige Glaube an das fortwährende Eingreifen dunkler Mächte des Himmels in die irdischen Dinge ist ferner ein Hauptcharakteristikum der Feudal-Religiosität, der Sagen spinnenden Feudalzeit. Die lebhafte Phantasie des thatkräftigen Geschlechtes giebt den Einbildungen des gluthgepressten Hirns, giebt nächtlichen Träumen, giebt Phantomen, die wie Blasen aufsteigen aus dem Zauberkessel des Zeitgeistes, eine solche Lebendigkeit, dass sie zu realen Kräften werden. Als reale Wesen, als wahrhaftige Ereignisse werden diese Phantasiegebilde von den Historikern der Feudalzeit behandelt, und Shakespeare, der im Macbeth lediglich die Zeit abspiegelt, objectiv und ohne eigenes Urtheil wie immer, musste sie, seiner eigenen künstlerischen Natur folgend, nothwendig ebenfalls als Realitäten darstellen. — Es ist demnach unter Feudal-Religiosität zu rubriciren, sowohl, dass Macbeth nicht Amen sagen kann beim „Gott schütz' uns“ des Kämmerers, als Macduff's Auffassung des Königsmordes: „Der gotteslästerliche Mord erbrach des Herrn gesalbten Tempel“, als die Schilderungen von Lenox in der dritten und von Rosse und dem Alten in der vierten Scene über die Empörung der Natur während der Mordnacht, als Macbeth's Worte:

„Lieber bei dem Todten,
Denn auf der Folter des Gewissens liegen
In ruhelosem Wahnsinn“,

als der luftgezogene Dolch, welcher Macbeth zu Duncan leitet, als Banquos Geist, als die Schilderung von dem heiligen König Eduard von England, der mit wunderbarer Heilkraft und Prophetengabe ausgestattet war, als endlich auch die mitternächt'gen Schicksalsschwestern, die wie „Blasen der Erde" aufsteigen aus den dürren Haiden des schottischen Hochlands, ähnlich den schaurigen Phantasiegebilden des Ossian.

Feudalismus also, welcher sich zusammensetzt aus Feudal-Ehre und Feudal-Religiosität, ist die geistige Kraft, welche in allen Charakteren wirkt, welche als Zeitgeist das Ganze beherrscht. Die Gesellschaft erkrankt, Ehrgeiz zerstört das Gleichgewicht, aber sie gesundet wieder, weil der Feudalismus (Feudal-Ehre und Feudal-Religiosität) noch Lebenskraft genug hat, um Herr zu werden über die Krankheit. So ist auch in der Lady Macbeth das psychische Gleichgewicht gestört. Ehrgeiz und Feudal-Religiosität (das Gewissen, das Schuldbewusstsein, trägt bei ihr wie bei Macbeth durchaus das Kolorit der Zeit) kämpfen in ihr um die Oberherrschaft, aber nicht Gesundheit, wie beim Staate, sondern der Tod bezeichnet hier das Ende der Krankheit. Sie, die Hüterin der Burgehre, frevelt mit ihrem Gatten gegen den vertrauenden Freund, gegen den heiligen Gast, der zugleich Familienoberhaupt ist. Sie übt die Gastfreundschaft reichlich aus, aber nur als Mittel zu bösen oder selbstischen Zwecken. Sie will ihrem eignen geliebten Säugling das Hirn zerschmettern, wenn es nöthig wird, zur Befriedigung ihres Ehrgeizes; aber sie kann doch den Duncan nicht tödten, weil er im Schlaf so ähnlich ihrem Vater war. Sie und ihr Gatte freveln wider die Heiligkeit des Schlafs, und Morpheus selbst rächt sich an ihnen, sie freveln wider die Gesetze der Gastlichkeit, und ein ungebetener Gast aus der dunklen Tiefe steigt auf beim Festmahl und wirft Entsetzen in die Herzen, als sie selbst die Freuden der Gastlichkeit geniessen möchten. Wir wollen wieder schaffen:

Den Nächten Schlaf,
Das Mahl und Fest von blut'gen Dolchen frei,
Getreulich huld'gen, freie Ehr' empfahn.

Diese Worte des Lord, Ende III, bieten eine Diagnose des erkrankten Organismus der Gesellschaft. — Macbeth ist in seiner Zeit gross geworden, weil sich der Feudalismus in ihm auf's edelste offenbarte. Von der Hexenprophezeihung an aber schlägt Alles in's Gegentheil um. Die Feudal-Ehre in selbstischen Ehrgeiz, der sich überspringt und jenseit niederfällt, die Feudal-Religiosität in Schreckhaftigkeit einerseits und in jene verruchte Sicherheit andrerseits,

durch welche er sich von den dunkeln, in die irdischen Dinge eingreifenden Schicksalsmächten gefeit glaubt, um alle Verbrechen ungestraft begehen zu können. Auch dass Macbeth nicht wartet, bis das Schicksal für ihn handelt, sondern selbstthätig eingreift, ist ein ursprünglich edler, hier in das Gegentheil umgeschlagener Zug des Feudalismus, den wir bei Macduff wiederfinden, und dem Banquo, in derselben Lage wie Macbeth, nur mit Mühe widersteht. Banquo zeigt sich als Seitenstück zu Macbeth in seinem Abendgebet II, 1.:

Güt'ge Macht
Dämpf' in mir all' die schrecklichen Gedanken,
Die uns der Schlaf erweckt! Gieb mir mein Schwert!"

Und ferner am Anfange des dritten Akts; als Gegenstück zu Macbeth aber zeigt er sich besonders in der Stelle I, 2.:

Macbeth. Wenn ihr euch meinem Willen fügt
Bringt's Ehr' euch ein.
Banquo. Wenn ich sie nicht verliere
Sie zu vermehren suchend, doch erhalt' ich
Die Brust mir frei und meine Lehnspflicht heilig,
So nehm' ich Rath an.

Völlige Gegenstücke zu Macbeth sind die Siwards und Macduff. Die Bedeutung der ziemlich episodisch eingeschobenen Siwards liegt in ihrer eigenthümlichen Stellung zum Feudalismus. Der Zweck des Menschen ist, sich als ein tapfrer Krieger Gottes durch das Leben zu schlagen. Tapferkeit ist Frömmigkeit, denn der Mensch ist nur ein Werkzeug in der Hand Gottes. Der Feudalismus zeigt sich bei den Siwards in der einfachsten Gestalt als Soldatenehre und schlichte Frömmigkeit, aus welchen beiden Trieben ihre Tapferkeit, ihr ganzes Handeln resultirt, während die Triebkraft in den anderen Charakteren, insonderheit in Macduff, complicirter ist, weil in ihr noch Lehnstreue und Familientreue, Religion und Aberglaube enthalten ist. — Macduff ist gleichsam der Feudalismus selbst, welcher den Mann, der gegen ihn frevelt, vernichtet. Seine Lehnstreue ist ihm Religion. „Der gotteslästerliche Mord erbrach des Herrn gesalbten Tempel" ruft er bei Duncan's Tod, und „des Thrones wahrsten Sprössling" wieder auf den Thron zu heben, für dieses Ziel verlässt er Weib und Kind. Macbeth „galt für gut, er liebte ihn" (IV, 3), darum unterdrückt er seinen Verdacht, den er schon in den Worten (II, 3) „Doch warum thatet ihr's?" gefasst hat, noch gegen Rosse (II, 4) und ist zweifelhaft, ob nicht vielleicht doch „schrankenloser Ehrgeiz" die eigenen Söhne zum Vatermorde getrieben habe. Er *schwankt, auf* welcher Seite Verrath ist und auf welcher Ehr' und

Treue und zieht sich zurück auf seine Burg. Sobald er aber sieht, dass Macbeth nicht gut ist, sondern sich als Tyrann zeigt, sobald er ein dem Königsmord paralleles Ereigniss, Banquo's Tod und Fleance's Flucht, sowie das Benehmen des Tyrannen beim Fest erfährt und andrerseits die ehrenvolle Aufnahme Malcolm's vom heiligen, mit göttlicher Wundermacht und Prophetengabe begnadigten König von England, bleibt ihm kein Zweifel mehr und er folgt rücksichtslos dem Gebot seiner Ehre und Lehnstreue, während der übrige Adel (siehe Rosse's Rede IV, 2) noch schwankt zwischen Lehnstreue gegen Macbeth und anderen Gefühlen. Indem Macduff der Lehnstreue folgt, verletzt er aber die Treue gegen seine Familie. Ungeduldig lässt er Weib und Kind „an einem Ort zurück, von dem er selbst entfloh", als Objekte für die Rache des Tyrannen. Als er später ihre Ermordung erfährt, verleihen ihm die blutigen Rachegedanken eine übermenschliche Kraft, die über die Kraft aller Weibgeborenen hinausgeht. Er tödtet den Thronräuber, der nach allen Richtungen hin gegen den Zeitgeist, den Feudalismus, gefrevelt hat, und grüsst den legitimen und echt feudalen Lehnsherrn zuerst als König. Lady Macduff schilt ihrem Verwandten Rosse und ihrem Söhnchen gegenüber, welche wohl wissen, dass sie es nicht böse meint, ihren Gemahl einen Verräther, und beklagt sich nicht mit Unrecht, dass er die Treue gegen seine Familie verletzt habe, dem Dritten, dem Mörder gegenüber, wahrt sie sogleich mit einem Familienstolz, der das eigene Leben für nichts achtet, die Burgehre. Herrlich zeigt sich auch der Feudalismus in ihrem Söhnchen, der da stirbt, weil er nicht leiden will, dass sein Vater von einem Fremden Verräther genannt wird. — Duncan und später Malcolm sind Repräsentanten von Lehnsherren, wie die Feudalzeit sie sich als Muster dachte. Nicht „Wollust" (IV, 3) liess sie nach den Weibern ihrer Vasallen, nicht „Habsucht" nach ihren Gütern verlangen. Alle Herrschertugenden zieren sie. „Getreulich huldigen und freie Ehr' empfahn," das mochten die Vasallen mit Lust und Liebe uuter ihrem Regiment. Aber bei Duncan ging die Lehnstreue gegen sie so weit, dass sie seiner Regentenweisheit Eintrag that und er selbst durch Häufung von Ehren auf einen Einzelnen ihn spornte zur Treulosigkeit. Malcolm's Schicksale bewahrten ihn vor diesem Fehler. Selbst den Macduff prüft er erst lange, ehe er seiner „Treu' und Ehre" traut und sein Dank gegen die Thans am Schluss besteht darin, dass er ihnen allen gleichmässig mehr Ehre verleiht, aber nicht einem Einzelnen mehr Macht. — Die beiden ersten Scenen des Stücks schon orientiren uns im Feudalismus. Hier die öde Haide mit ihren

Schauern, dort Schlachtgewühl mit Ehre, Tapferkeit, Treue. Der Ehrgeiz erhebt sich wider den Feudalismus und wird bestraft durch den Untergang, wie später Macbeth. Die Schilderung Malcolm's vom Tode des Thans von Cawdor in der 4ten Scene ist nur dann nicht überflüssig für das Stück, wenn man darin eine Schilderung der Kraft des Feudalismus in den Geistern der Vasallen sieht. In der Figur des Kriegers zeigt sich der Schlagschatten Macduff's, ehe er selbst auftritt. Heldenthaten sind seine Lust, aber der Kampf gegen den Lehnsherrn ist ein ruchloser. Deine Wunden „kleiden Dich so wohl als Deine Worte, nach Ehre schmecken beide". — Ein bemerkenswerther episodischer Zug ist ferner die Erzählung, wie der Norwegische König dem Feinde eine grosse Summe für die Erlaubniss zahlt, seine gefallenen Krieger beerdigen zu dürfen. Es zeigt sich hierin die Treue des Lehnsherrn gegen seine Mannen, welche zusammenfällt mit Feudalehre und Feudalreligiosität. Wir können hier nicht weiter auf die Einzelheiten des Stückes eingehen, doch mag bemerkt werden, dass grade diejenigen Episoden, welche man anscheinend ohne Schaden für die Handlung fortstreichen kann, am meisten charakteristisch sind für die Grundidee. —

König Lear. Ueberlegung nennen wir diejenige geistige Kraft, welche den Menschen veranlasst und befähigt, seine Handlungen so einzurichten, dass sie nach dem Naturgesetz von Ursache und Wirkung denjenigen Effekt haben, welchen er wünscht, d. h. im Allgemeinen einen möglichst glücklichen Zustand seiner selbst.[1]) Insofern diese Kraft den Menschen veranlasst und befähigt, seine eigenen Leidenschaften und Gefühle, welche der beabsichtigten Wirkung entgegenarbeiten, zu unterdrücken, nennen wir sie Selbstbezwingung, insofern sie ihn aber weiter befähigt, seine eigenen geistigen Kräfte positiv zur Erzielung der gewünschten Wirkung auf die richtigen Angriffspunkte zu lenken, nennen wir sie Selbstbeherrschung, und endlich nennen wir sie Ueberlegung, insofern sie ihn überdies befähigt, die Kräfte der äusseren Natur und anderer Menschen richtig zu lenken. Selbstbezwingung, Selbstbeherrschung und Ueberlegung bilden also eine Steigerung von Begriffen, von welchen der spätere der höhere ist und die andern in sich einschliesst. Die Differenz zwischen Selbstbezwingung und Ueberlegung mag durch Vorausberechnung, Kalkulation, bezeichnet werden. Das Wort Ueberlegung deckt nicht sonderlich den Begriff, doch bietet uns unsre

---

[1]) Zum wirklichen Handeln, d. h. um dem geistigen Triebe körperlichen Ausdruck zu geben, muss zur Ueberlegung noch die Thatkraft, Energie, hinzutreten.

ıche keine bessere Bezeichnung für die Summe von Selbst-
vingung und Vorausberechnung; wenn man nämlich Ueberlegung
glich als das zu dem Adjektiv „überlegt“ („unüberlegt“) gehörige
stantiv betrachtet, welches wir sowohl im Gegensatz zu „leiden-
ıftlich“ als auch im Gegensatz zu „ohne Vorausberechnung“ brau-
ı. In der Tragödie Lear also wird der Mensch in Bezug auf
Ueberlegung geschildert. Der Dichter führt uns in verschiedenen
rakteren verschiedene Grade der Entwicklung dieser Kraft vor
zeigt, wie andere feindliche Kräfte sie lähmen und vernichten.
versetzt uns in eine heidnisch barbarische Zeit, wo die Menschen
ı fast ohne Ueberlegung ihren Gefühlen, den guten wie den
ın, folgen, Gefühlsmenschen sind, und veranschaulicht uns, wie
Mangel an Ueberlegung die Gesellschaft in die blutigsten Gräuel-
:en und Zerrüttungen, überhaupt in einen höchst unglücklichen
tand bringt. Denn die Ueberlegung ist eine Kraft, welche am
ang, im Naturmenschen, fast ganz latent, von Generation zu Ge-
ıtion in der Menschheit zu höherer Geltung kommt und in das
os der nutzlos oder feindlich verbrausenden Seelen- und Natur-
fte regulirend eingreift. Bei den Thaten der Menschen handelt
ich im Lear zunächst nicht darum, ob sie gut oder böse, son-
ı darum, ob sie überlegt oder unüberlegt sind, doch liegt die
iche Lösung des Knotens, die Versöhnung, welche uns das Stück
Schluss bietet, darin, dass wir einsehn, dass wahrhaft überlegt
t anders sein könne als gut. Es macht in der ersten Scene
ıen Unterschied aus, dass Lear dem Moralgesetz nach schlecht,
lelia und Kent aber gut handeln; weil alle drei unüberlegt han-
ı, ist die Folge ihrer Handlungen eine ihnen nicht erwünschte.
ler Schlacht siegt nicht die Partei der Guten, mit welcher wir
pathisiren, bei der sich zwar Vertrauen auf ihr gutes Recht,
wenig Ueberlegung und Abwägung der Kräfte zeigt, sondern
Partei, bei welcher Edmund, der kalte berechnende Verstand,
lherr ist, der alle wirkenden Kräfte kennt und die eigenen zur
ıten Zeit eingreifen lässt, nachdem Albanien in weiser Selbst-
vingung nicht nur den häuslichen Zwist bis nach der Schlacht
;eschoben, sondern auch, weil er fühlt, dass er selbst in dieser
ıe unentschlossen handeln wird, dem Edmund freiesten Spiel-
n gelassen, sich diesem sogar untergeordnet hat. Edmund's
:te zu Albanien: „Lasst ausrücken.

Hier ist die Uebersicht der Truppen und der Stärke
Des Feindes nach sorgfält'ger Untersuchung; —
Doch kommt's auf Euch jetzt an zu eilen,“

einerseits und der Umstand auf der andern Seite, dass der König von Frankreich plötzlich abreist und eine gutmüthige Frau als oberste Autorität zurücklässt, lassen uns voraussehen, wohin sich das Kriegsglück neigen wird. Edmund, der völlige Verstandesmensch, im Gegensatz zu allen anderen Charakteren, erreicht überall seine Ziele, bis er sich verrechnet in Bezug auf Albanien und bis das Gefühl der Ritterehre ihn unüberlegt handeln lässt, indem er ermüdet von einer heissen Schlacht sich in einen augenscheinlich gefährlichen Zweikampf einlässt mit einem Fremden, dessen Kräfte er nicht taxiren kann. Er treibt die Selbstbezwingung bis zu einer völligen Unterdrückung alles Gefühls, der Vater-, Bruder-, Menschen- und endlich auch der Frauen-Liebe, und weil keine Leidenschaften ihn beirren, so beherrscht er seine Umgebung und erreicht alle seine Zwecke, aber doch nicht sein Endziel, das Endziel seiner, wie aller menschlichen Ueberlegung, denn er täuscht sich darin, dass er den möglichst glücklichen Zustand seiner selbst in äusserer Macht sieht und nicht in innerer Befriedigung. Wenn er ein Teufel wäre, könnte man seine Ueberlegung als richtig bezeichnen, aber er ist nur ein Mensch, und das Resultat seiner Thaten ist darum eine innere Unbefriedigung, eine Disharmonie im Grunde seiner Seele, welche auf versöhnende Weise Ausdruck findet in seinem Tode. Da rührt ihn die Erzählung vom Schicksal seines Vaters. Die Anrede „Die Götter sind gerecht“ beantwortet er mit „Wahr! Wahr!“ „Trotz seiner Art“, wie er sagt, möchte er etwas Gutes thun, und das Mitleid treibt ihn zu dem Versuch, Cordelien zu retten. Den einzigen Trost beim Rückblick auf sein Leben gewährt ihm der Gedanke „Edmund ward doch geliebt“. Dies zeigt, in welcher Richtung jeder Mensch, auch der kaltherzigste Rechner, seine wahre Befriedigung, einen glücklichen Zustand seiner selbst, suchen muss, nämlich in Mitleid, Liebe, Gerechtigkeit. Wie beneidenswerth erscheint nicht diesem Edmund gegenüber, nachdem das Rad seinen ganzen Kreis gemacht hat, die innere Befriedigung, welche Cordelia, Edgar, Kent und der Narr empfinden bei Ausübung von Mitleid und Liebe. Einen so glücklichen Tod wie Cordelia dürften wenige Menschen gehabt haben, denn für ihre Liebe und ihr Mitleid zu sterben, musste ihrer ganzen Natur gemäss eine hohe Befriedigung für sie sein. Sie handelt unüberlegt im Einzelnen, indem sie mit wenig Selbstbezwingung und Vorausberechnung blind ihren Gefühlen folgt, und ihr Tod ist die Folge, aber sie handelt insofern überlegt, als ihre Gefühle im Ganzen derartig edel sind, dass sie, indem sie ihnen folgt, das Ziel aller menschlichen Ueberlegung, einen möglichst

glücklichen Zustand ihrer selbst, der Hauptsache, nämlich der inneren Befriedigung nach, erreicht. Dasselbe gilt auch von dem Narren, nur in geringerem Grade. Er ist im Kunstwerk der Stellvertreter des Charakters Cordelia und nicht zufällig führt ihn der Dichter ein, als Cordelia fort ist, und lässt ihn spurlos verschwinden, als Cordelia wiederkommt; ja, Shakespeare lässt Beider Schicksal in eins verschwimmen in Lear's Ausruf: „Und mein armer Narr ist gehängt!“ Man kann bei diesen Worten unter voller Berücksichtigung des Zusammenhanges nicht mit Bestimmtheit sagen, ob sie sich auf Cordelia oder auf den Narren beziehen. Dem Dichter scheinen sie zusammenzufallen. Der Narr ist ein guter, treuer, liebevoller Junge der bestrebt, die Gedanken Lear's abzulenken und ihn zu zerstreuen, ihn durch seine Faselei nur noch verwirrter macht und so in seiner Unüberlegtheit selbst mitschuldig wird an Lear's Wahnsinn. — Ein sonderbarer Kauz ist der Haushofmeister Oswald:

„So pflichtergeben seiner Herrin Sünden
Als sich Gottlosigkeit nur wünschen kann“.

Ein echter Jesuit, ohne eigene Ueberlegung, sicut cadaver, handelt er doch für seine schurkische Herrin auf's pflichttreuste. Er lässt sich nicht von Regan bestechen und im Sterben noch ist sein einziger Gedanke, dass der Brief, den ihm seine Herrin zu besorgen gegeben hat, nur ja besorgt werde. Er verhält sich zur Kraft der Ueberlegung, wie Ophelia zur Thatkraft. Eine fremde Ueberlegung muss ihm ein Ziel geben, dann aber handelt er zur Erreichung dieses Zieles wie Edmund, ohne Gefühl und zweckmässig. — Dem König Lear selbst fehlt es ursprünglich nicht an Vorausberechnung. Das beweist sowohl im Allgemeinen seine lange glückliche Regierung und die Achtung und Liebe seiner Unterthanen, als speciell die Schilderung von der genauen Dreitheilung des Erbes um späteren Zank zu vermeiden. — Aber schon immer hat ihm die Selbstbezwingung gefehlt. „In seinen besten Jahren war er heftig und ungestüm“, das Alter bringt Launenhaftigkeit und Eigensinn dazu. Wir sehen, wie sich die durch das Alter noch nicht gebrochene heroische Kraft seiner Gefühle gegen ihn selbst wendet und wie bei völligem Mangel an Selbstbezwingung die zügellos tobenden Leidenschaften allmählig den Charakter des Wahnsinns annehmen. Die Leidenschaft treibt bei Lear das Blut zum ersten Mal nach dem Hirn und er wird irrsinnig, zum zweiten Mal, bei Cordeliens Tod, treibt sie es so stark nach dem Herzen, dass es bricht und ein Schlagfluss sein Leben endet. — Lear ist übrigens im Stücke

so sehr Hauptcharakter, dass wir, ebenso wie beim Othello, die Nebencharaktere als nur geschaffen zur eingehenderen Beleuchtung dieses Charakters ansehen müssen. Dem Dichter schwebte gewiss vorher die Figur des Lear vor, ehe er, im Nachdenken darüber, was dieser Figur für ein Piedestal zu geben sei, darauf kam, dass die Darstellung der psychischen Kraft „Ueberlegung" das formgebende Princip sein müsse, wie für Lear selbst, so auch für die anderen Charaktere des Stückes. Unsre anscheinende Gleichstellung der Haupt- und Nebencharaktere rührt nur daher, dass es uns hier lediglich auf die gemeinsame Basis beider ankommt.[1] — Der alte Gloster bildet eine Parallele zu Lear, auch er folgt den Gefühlen des Augenblicks, doch steigt ihm das Blut nicht ganz so plötzlich zu Kopf, sondern ein wenig langsamer als Jenem (so in I, 7 und III, 7). Ferner wird er betrogen, Lear nicht, und zeigt sich darum der Mangel an Ueberlegung bei Gloster in der Nüancirung der Leichtgläubigkeit und Vertrauensseligkeit nicht nur im ersten Akt, sondern auch in III, 3 und besonders in IV, 6. Der Mangel an Ueberlegung schlägt ihn mit Blindheit, zuerst geistig und in der Folge körperlich. — Auch Edgar handelt im ersten Akt unüberlegt aus Vertrauensseligkeit, aus „dummer Ehrlichkeit", wie Edmund sagt, später aber zeigt er, ebenso wie Kent, eine höchst weise Selbstbezwingung und Vorausberechnung. — Goneril und Regan stehen in der Mitte zwischen Edmund und Lear, auf der einen Seite gefühllos und kalt vorausberechnend, auf der andern Seite aber unüberlegt leidenschaftlich (so in III, 7) und besonders in ihrer Liebe zu Edmund. Der Regan entspricht ihr Gatte Cornwall. „Seiner Laune darf, wie Jeder weiss, sich Niemand widersetzen." Seine Wuth geht bis zur bestialischen Grausamkeit und diese Grausamkeit reisst seinen Diener zu so starkem Mitgefühl (mit Gloster) fort, dass derselbe unüberlegt den Herrn tödtet und selbst seinen Tod findet von der Hand der

---

[1]) Der Charakter Lear ist kürzlich auf eine ganz unübertreffliche Weise analysirt worden von dem Irrenarzt Dr. C. Stark in „König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie etc. Stuttgart 1871". Nur Ein Moment scheint uns in dieser kleinen Schrift, die uns nachträglich zu Händen kommt, noch zweifelhaft. Lear läuft mit den Worten: „So ist noch nichts verloren. Kommt! Wenn ihr's haschen wollt, so müsst ihr's durch Laufen haschen. Sa sa sa sa" von der Bühne fort, was von den Darstellern des Lear wohl meist aufgefasst wird als ein Fliehen vor den Edelleuten, welche er für Häscher hält, die ihn gefangen nehmen wollen. Stark aber meint, er spreche diese Worte in „losgelassener Lustigkeit" und sa sa sa sa „trällernd" hüpfe er und tänzele er fort. Es wäre wünschenswerth, dass sich noch mehrere Irrenärzte über diese Frage aussprächen.

wüthenden Tigerin Regan. — Albanien ist in seiner Rede zu Goneril:

„Wenn's meine Sache wäre, diese Hände
Zum Dienste meinem Blute herzugeben,
Zerriss' ich Dich, allein du bist ein Weib",

wie auch anderweitig, besonders in seinem Verhalten dem Edmund gegenüber, in Bezug auf Selbstbezwingung des tollen Cornwall Gegenbild. Dennoch fehlt es ihm insofern an Selbstbeherrschung, als er nicht recht Ordnung zu bringen weiss in die verschiedenen edlen Gefühle, welche in ihm wirken. Auch fehlt es ihm insofern an Vorausberechnung, als sich überall bei ihm eine gewisse Unklarheit zeigt über die Grössen, mit welchen er zu rechnen hat; eine Halbheit, welche denn auch nur ein halbrichtiges Resultat ergiebt. — Die erste Scene des Stückes wurde von Goethe absurd genannt. In der That handeln alle Personen darin unüberlegt, aber das ist gerade die Bedeutung dieser Scene für das Stück. Lear zeigt wie beim Mangel an Selbstbezwingung alle Ueberlegung verloren geht; Cordelia handelt unüberlegt aus Wahrheitsliebe und trotzigem, vom Vater ererbten Eigensinn, Kent aus Treue und Gerechtigkeitsgefühl (ebenso auch in II, 2), Frankreich aus Liebe. —

Wir scheiden von dem Kunstwerke nicht, wie manche Kritiker, unversöhnt, denn der Schluss eröffnet uns den Blick in eine mildere junge Zeit, welche mehr Selbstbezwingung üben wird, als die alte, (Lear, Gloster, Cornwall), in einen wenigstens um einen Grad glücklicheren Zustand der Gesellschaft, wo in Albanien, Edgar und Kent eine höhere Ueberlegung herrschen wird, als diejenige Edmund's, aber auch als diejenige Cordeliens. —

Othello. Othello ist die Tragödie der Eifersucht, doch müssen wir mit Ulrici ein wenig tiefer greifen, um über die psychologische Verwandtschaft des Charakters Othello mit den anderen Charakteren des Stückes klar zu werden. Welches ist die psychische Kraft (oder sind die Kräfte), deren Ausartung die hier geschilderte Eifersucht bildet und unter welchen Bedingungen muss diese Ausartung nothwendig eintreten? Die Eifersucht entspringt einerseits aus dem sinnlichen Wunsche, das Weib, welches man in Liebe besitzt, auch für sich allein besitzen zu wollen, andrerseits aus empfindlichem Ehrgefühl, welches den Hahnrei mit Ehrlosigkeit brandmarkt. Die eine Voraussetzung zur Eifersucht ist Liebe, und zwar die Liebe, welche besitzt, die eheliche, nicht mehr jungfräuliche Liebe, insofern der Wunsch, allein zu besitzen, das Besitzen überhaupt voraussetzt. Dies ist nicht unwichtig, denn nur diese Art der Liebe wird im Othello behandelt und zu ihr sind die drei Paare Othello und

Desdemona (sie sind schon vermählt als sie auftreten), Jago und Emilie, Cassio und Bianca in Beziehung gesetzt. Auch Rodrigo's Liebe trägt in ihrer sinnlichen Unkeuschheit diesen Charakter, im Gegensatz zu einer unbefleckten Romeo-Liebe. Wir haben es hier nur mit der Eifersucht im engeren Sinne, mit ehelicher Eifersucht zu thun. Eine fernere Voraussetzung derselben ist eine üppige Atmosphäre. Bei einem isolirten Menschenpaar und ebenso einer Gesellschaft, in welcher Niemand seines Nächsten Weib begehrt, überhaupt, wo keine Gefahr, da ist auch keine Eifersucht, je grösser die Gefahr, um so wahrscheinlicher die Ausartung der ehelichen Liebe in Eifersucht. Darum strotzt die ganze Diction des Othello von Bildern der Ueppigkeit, des Reichthums, der Fruchtbarkeit, und wie in der Staffage, so zeigt sich in den Charakteren durchweg der Einfluss dieser Ueppigkeit, besonders bei den Frauen, aber auch bei dem mit einem starken Anflug von Lüsternheit ausgestatteten Jago, bei Cassio, bei Rodrigo, und selbst Othello kann sich ihm nicht völlig entziehen. Die dritte Bedingung der Eifersucht ist empfindliches Ehrgefühl, darum im ganzen Stücke neben der Ueppigkeit doch keine Erschlaffung, bei den Männern durchweg dieser kriegerische Geist und Ehrgeiz, diese Klagen des Othello und des Cassio um den Verlust ihrer Ehre, diese Cyprier „die im Punkt der Ehre keinen Scherz verstehn", diese Ritterlichkeit im Umgange mit den Frauen, sowohl bei Cassio, wie bei Lodovico, im Senate, &c. — Betrachten wir im Speciellen zunächst die drei Frauencharaktere, so finden wir, dass sie die drei grossen Rangklassen der Frauen in Bezug auf die Gattenliebe markiren, Desdemona die höchste Tugend und Treue, Emilie die mittlere Respektabilität, die grosse Mehrzahl der Ehefrauen, Bianca das französische Courtisanenthum (petite femme). — In allen dreien ist jedoch der Einfluss der üppigen Atmosphäre bemerkbar. Desdemona's Liebe zum Mohren entsteht aus Bewunderung und Mitleid, innigem Verkehr und Gegenliebe auf natürliche Weise. Gleichwohl hat diese Liebe für Jedermann, sowohl für die Personen des Stückes, als für die Zuschauer von Anfang etwas so Ueberraschendes, dass wir erst Desdemona selbst hören müssen, um daran zu glauben, und dann doch noch nach einer tieferen Erklärung suchen. So sagt Brabantio: „Sie sollte der Natur, ihren Jahren, ihrem Geburtslande, dem Ruf, Allem schier zum Trotz, zu dem in Liebe verfallen, was sie anzuschauen fürchtete? Es ist ein verkrüppeltes und sehr unvollkommenes Urtheil, das da zugeben will — Vollkommenheit könne so irren wider alle Regeln der Natur." In der That, wenn eine zarte Jungfrau, welche

die schrankenlose Wahl hat unter den schönsten, liebreizendsten und vortrefflichsten Jünglingen ihres Landes, ihre Wünsche lenkt auf einen hässlichen Neger, der auch in seinem Wesen und Benehmen alles Liebreizes entbehrt und dazu schon „abwärts steigt in's Thal der Jahre“, so scheinen Bewunderung und Mitleid, inniger Verkehr und Gegenliebe an sich nicht ausreichend, um diese Liebe zu rechtfertigen. Es geht der Desdemona wie bisweilen dem Gourmand in der Delikatessenhandlung, der beim Lesen und Wiederlesen der reichhaltigsten Speisekarte nichts ihm Zusagendes findet und nun sein Verlangen richtet auf etwas zunächst ihm selbst noch Unbekanntes, auf etwas Absonderliches, noch gar nicht Dagewesenes. Ein Naturkind würde nie so wählen, denn die Natur hat dem allgemeinen Liebesbedürfniss der Menschen das Schönheitsgefühl als Steuerruder angehängt. Miranda, welche fast genau denselben Charakter wie Desdemona hat, dieselbe Innerlichkeit, Seelengüte und Schwerbeweglichkeit (in Beiden ist nichts Sanguinisches, Heissblütiges, Italienisches, noch Cholerisches, thatkräftig nach aussen Gekehrtes) lehrt uns, wohin die Wahl eines solchen Wesens von Natur gerichtet ist. Versetzt man einen Apfelbaum in die dunstige Atmosphäre eines Palmenhauses, so wird er dort vielleicht anscheinend noch besser gedeihen als draussen. Die Aepfel werden noch grösser und prächtiger sein, aber die ganz anderartige Vegetationskraft wird ihnen eine Einbusse zufügen in der Feinheit des Geschmackes. Desdemona ist eine Miranda, welche in die üppige Atmosphäre der Welthandelsstadt versetzt, die Feinheit des Geschmackes, das heisst die Kraft des Schönheitsgefühls, eingebüsst hat. Weil aber das natürliche Schönheitsgefühl in ihr kraftlos geworden ist, so kann es geschehen, dass Bewunderung und Mitleid sie „Othello's Herz in seinem Blicke sehen“ lassen und inniger Verkehr und Gegenliebe allmählig eine sehr starke und dauerhafte Leidenschaft in ihr erwecken, eine Leidenschaft, welche um so dauerhafter ist, als die Schwerbeweglichkeit ihres Temperaments sie der Gefahr eines Ueberspringens auf andere Männer viel weniger aussetzt als sanguinische oder cholerische Frauen. Eine solche ruhige, tiefe, seelenvolle, innige Liebe, wie die der Desdemona muss durch die Ehe nothwendig noch stärker werden. Othello's stürmische Zärtlichkeit beim Wiedersehen erwidert sie durch fast wortloses Anschmiegen, aber der Eindruck davon muss auf sie um so nachhaltiger sein. Als Othello sie misshandelt, kann sie nur weinen. Seine Eifersucht macht auf sie einen doppelten, entgegengesetzten Eindruck. Einmal erkennt sie in der Heftigkeit seiner Leidenschaft die Stärke seiner Liebe zu ihr

und ihre Gegenliebe muss naturgemäss wachsen; von diesem Standpunkt erscheint ihr „selbst sein Zorn anmuthig“. Auf der andern Seite bringt aber sein abstossendes Wesen, seine Misshandlungen eine entgegengesetzte Wirkung hervor; es ist der erste Schritt zu gegenseitiger Entfremdung. Die Wirkung nach dieser Richtung hin zeigt sich bereits in dem Erstarken des bis dahin völlig kraftlosen Schönheitsgefühls bei der Desdemona, nämlich in den Worten „Der Lodovico ist ein feiner Mann“. Sie vergleicht Lodovico noch nicht mit Othello, und noch weniger ist eine Spur von Untreue in diesen Worten, aber dennoch markiren sie ein Erwachen des Schönheitsgefühls, dessen spätere Wirkung auf ihre Liebe nicht abzusehen ist und wohl auf den Standpunkt der superklugen Emilie in der Schlussrede des 4ten Akts führen muss. [1]) Was sich so böse an Desdemona rächt, ist die Unterdrückung des Schönheitsgefühls vielmehr als die Unterdrückung der kindlichen Liebe. Letztere findet Rechtfertigung darin, dass die Geschlechtsliebe von Natur stärker ist als die kindliche Liebe, aber dass Desdemona durch ihre Geschmacksverirrung die höhere Fortentwicklung der Familie, vom Standpunkt des Brabantio, die höhere Fortentwicklung der Menschheit von unsrem Standpunkt aus, kompromittirt, das ist ein so schwerer Fehler, dass er nur durch ihren Tod gesühnt werden kann, weil er sich sonst durch Generationen fortsetzen würde. [2]) Die höhere Fortentwicklung der Menschheit liegt in einer Verbindung passender Exemplare beider Geschlechter. In dem hässlichen Neger aber sieht der Dichter, wie gleich gezeigt werden wird, den Repräsentanten einer niedrigeren Race. Eine Verheirathung der Desdemona mit Othello bedeutet für die höhere Race der Desdemona eine Verschlechterung, für die niedere Race des Othello freilich eine Verbesserung, darum handelt Desdemona wider die Natur, Othello dagegen naturgemäss, aber indem der Fehler der Desdemona sich an ihr rächt, rächt er sich auch an ihm. Der Gedanke, dass die grobe Verirrung des Schönheitsgefühls bei der Desdemona nicht anhaltend sein könne, liegt so nah, dass Othello wohl auch ohne die Anleitung Jago's bei irgend einem späteren Anlass darauf gekommen wäre; und Jago andrerseits konnte gar nicht seine schurkischen Pläne fassen, wenn nicht die faktische Unnatürlichkeit der Heirath sich ihm als willkommene Basis darbot. Rodrigo liesse sich nicht von Jago täuschen und

[1]) Wobei auch zu beachten, dass der Charakter Lodovico ein Alterego des Cassio ist.

[2]) Jago: „Sollen eure Enkel euch anwiehern?“ &c.

immer wieder täuschen, wenn es nicht gar zu augenscheinlich wäre, dass das Paar nicht zusammen passt. — Othello ist körperlich hässlich, das weiss sowohl Desdemona als er selbst. Nicht darin irrt Desdemona, dass sie etwa die schwarze Hautfarbe schön fände, sondern darin, dass ihr die körperliche Hässlichkeit Othello's als etwas ganz nebensächliches erscheint gegenüber seiner geistigen Hoheit. Er selbst denkt über seine Farbe, wie wohl selten ein wirklicher Neger darüber denken wird:

„Ihr Name, einst so hell wie
Dianen's Antlitz, ist nun schwarz und russig
Wie mein Gesicht".

Ja, der Dichter hat ihn der Schönheit Desdemona's gegenüber dadurch noch niedriger gestellt, dass er ihm auch die Eleganz des Benehmens nimmt und ihn schon „abwärts in's Thal der Jahre" steigen lässt. Othello schildert sich selbst am Schluss ganz richtig. „Er ist einer, der in ruhigem Zustande nicht eifersüchtig war, aber einmal erregt in's Extrem verfiel, einer, dessen Hand, dem niederen Indianer gleich, eine Perle wegwarf, die reicher war, als all' sein Stamm", das heisst, sein Weib tödtete, welche mehr Menschenwerth besass, als seine ganze Race zusammen. Der Vergleich des Mohren mit dem „niederen Indianer", mit einer anderen niedrigen Race, ist sehr bezeichnend.[1]) Bei Shakespeare[2]) ist ferner die körperliche Unvollkommenheit stets der Ausdruck irgend einer geistigen Unvollkommenheit nach irgend einer Richtung hin, so bei Caliban, Richard III., Junker Bleichenwang, Falstaff, Thersites, Bardolph und vielen Anderen. Es frägt sich, ob und wie weit dies auch bei Othello der Fall ist. Zunächst scheint ihm der Dichter nur solche äusseren Mängel verliehen zu haben, welche der Hoheit und Schönheit des Geistes keinen Abbruch thun. Die ganze Bedeutung seiner Mohrschaft scheint sich darauf zu beschränken, dass Shakespeare hier einmal bei hoher körperlicher Unvollkommenheit ausnahmsweise eine ungewöhnliche geistige Vollkommenheit darstellen wollte. Sehen wir näher zu, so stossen wir zunächst auf das Wort Jago's: „So ein Mohr ist veränderlich in seinen Neigungen", welches andeutet, dass der Dichter wenigstens daran gedacht hat, wie wohl ein Mohr sich durch einige Charaktereigenthümlichkeiten von einem Weissen unterscheiden könne. Jago's Notiz stellt sich zwar als falsch heraus,

---

[1]) Ueber The base Indian s. A. Schmidt im 12. Bande der Shakespeare-Uebersetzung S. 162.

[2]) Und wie es scheint bei allen Philosophen seiner Zeit.

Othello ist treu, dafür finden wir aber in Shakespeare's Quelle die Desdemona zum Mohren sagen: „Ihr Mohren seid so hitziger Natur. dass jede Kleinigkeit Euch zum Zorn und zur Rache reizt." Im Othello der Tragödie sehen wir wirklich eine übermässig leidenschaftliche Natur, die für gewöhnlich freilich gebändigt ist durch seine, in einer schweren Schule des Lebens errungene ausserordentliche Selbstbeherrschung, die aber einmal erregt zu unendlicher Raserei ausartet. Wenn ein weisser Mann zwar an sich diese Natur haben könnte, so lässt der Umstand, dass in des Dichters Quelle solch eine Natur als Charakteristicum eines Mohren erwähnt ist, darauf schliessen, dass Shakespeare auch in der Tragödie den Othello so maasslos rasen lässt, weil er Mohr ist. Sind wir einmal zu der Ueberzeugung gekommen, dass die maasslose Wildheit der Eifersucht, diese Hauptcharaktereigenthümlichkeit Othello's, welche ihm und Desdemona den Untergang bereitet, specifisch maurisch ist, so haben wir Veranlassung, weiter zu suchen, ob der Dichter ihm nicht noch andere kleinere Züge verlieh, die in seinem Charakter als Raceneigenthümlichkeit erscheinen. Am Anfang des dritten Akts lässt Othello die Musik fortjagen, mit welcher Cassio ihm ein Ständchen bringt, und der Narr meint dabei „Musik zu hören, macht, wie man sagt, dem General kein sonderliches Vergnügen"; Othello wird hier als Musikverächter hingestellt und von Musikverächtern sagt Lorenzo im Kaufmann von Venedig:

„Die Regung ihres Sinns ist dumpf wie Nacht
Und ihre Leidenschaften schwarz wie Erebus."

Sollte die Zurückweisung der Musik Seitens des Othello vom Dichter vielleicht als psychologische Einleitung für sein folgendes finsteres Rasen hierhergesetzt sein? — Noch eine Situation im Kaufmann von Venedig erinnert aufs Lebhafteste an Othello, nämlich die Bewerbung des Mohren Marocco um die Portia. Eine Rede ist u. A. sehr ähnlich der Erzählung Othello's vor dem Senat. Marocco ist charakterisirt durch die auffällige Ueberschwänglichkeit seiner Redeweise, die bis zur Prahlerei geht. Bei Othello finden wir Verwandtes und sind geneigt, anzunehmen, dass der Dichter damit ebenfalls etwas specifisch Maurisches habe zeichnen wollen. Von Anderen ist sein devotes Küssen der Senatsbotschaft auffällig gefunden worden. —

Betrachten wir das zweite Paar Emilie und Jago. Emilie ist ein junges Weib, wenig älter als Desdemona, denn Jago hat erst 28 Jahre. Sie trägt den Grundcharakter einer Nerissa, aber in einer üppigen Atmosphäre, sich zu ihr verhaltend wie Desdemona zur Miranda. Sie liebt den Jago, aber wesentlich sinnlich. Sie ist ihm

treu, aber sie würde, falls er sie nicht sinnlich befriedigte, ihre Befriedigung anderwärts suchen, vorausgesetzt, dass sich eine besonders günstige Gelegenheit böte. Obwohl treu und guten Herzens ist sie auf diese Weise typisch für die üppigen Frauen Venedigs, welche Jago übertreibend also charakterisirt:

„Die Sterne sehen in Venedig Dinge,
Die nie der Gatte schaun darf; das Gewissen
Heisst dort nicht unterlassen, nur verbergen.“

Jago behandelt sie zuweilen abstossend, aber sie vermerkt dies nicht besonders übel, weil sie offenbar anderweit entschädigt wird. Das eheliche Verhältniss zwischen Jago und Emilie hat einen Zug von Lüsternheit, wie sich besonders in ihrem kleinen Zwiegespräch (III, 3) zeigt.

Dieser Zug von Lüsternheit bei Jago ist sein Hauptunterscheidungsmerkmal von allen anderen ähnlichen Bösewichtern Shakespeare's. Dass die Eifersucht, zuerst auf Othello, dann auf Cassio, den Jago zu der Ungeheuerlichkeit seiner Bosheit antreibe, redet sich dieser zwar grösstentheils ein, um sein Gewissen zu betrügen, aber ein Anflug von Eifersucht ist in der That bei ihm vorhanden, wie sich auch bei seinem Auftreten (III, 3): *How now! what do you here alone*“ zeigt; nur über die Stärke dieser Leidenschaft täuscht er sich selbst. Ebenso verhält es sich mit seiner Liebe zu Desdemona. Da er dem Mohren Weib um Weib wett machen will, spornt er seine Bosheit, indem er sich absichtlich in ein lüsternes Verlangen hineindenkt. Er sagt:

„Jetzt lieb' ich sie selbst
Und nicht aus Lüsternheit, wiewohl vielleicht
Ich manche gleiche Sünde schon beging,“ &c.

und in der That ist seine Lüsternheit nur ein untergeordneter Grund für seine Pläne, denn er lässt sich von ihr nicht beherrschen, aber sie ist ein Grund. Seine Haupttriebfedern sind, wie bei allen Shakespearischen Bösewichtern, Ehrgeiz und Intriguirsucht, er selbst sagt fälschlich Hass und Rache. Wenn Othello den Cassio zum Lieutenant machte und nicht ihn, so lag dies derart in den Verhältnissen, dass er in Wahrheit darum weder Othello noch Cassio, welche ihn Beide aufrichtig lieben und ehren, mit Hass und Rache verfolgen kann. Gervinus scheint uns zu irren, wenn er in dieser Ernennung auf Seite Othello's wirklich eine ungerechte Bevorzugung des Schlechtern vor dem Bessern sieht. Cassio ist offenbar von vornehmerem Stande, wie auch seine schliessliche Ernennung zum Gouverneur von

Cypern zeigt, und hat ferner eine höhere und nicht bloss rein militärische Vorbildung, weshalb ihn Jago einen Rechenmeister, einen Theoretiker nennt. Cassio machte, wenn man sich bei jenen, mit den unsrigen nicht vergleichbaren Verhältnissen so ausdrücken darf, von Anfang an die höhere Carrière, während Jago sich erst durch Auszeichnung in der Praxis den Zugang dazu öffnete. Dass Jago den Cassio einen verächtlichen Florentiner nennt, widerspricht diesem. Aber andrerseits sagt Cassio vom Jago, er kenne keinen zweiten Florentiner, der so gütig und ehrenhaft sei, wie Jago. Cassio spricht also ebenfalls verächtlich über die Florentiner, was er nie thun würde, wenn er selbst Florentiner wäre. Eins von Beiden muss falsch sein und wir meinen das Erste.

Wir kommen zum dritten Paar, Cassio und Bianca. In diesem Verhältniss sowohl, wie in seiner Galanterie gegen Desdemona und Emilie zeigt sich Cassio's Ueppigkeit. Ein Mann wie Cassio könnte sich wirklich sehr leicht in Desdemona verlieben, wenn er nicht in Bianca eine Ablenkung hätte. Bianca ihrerseits, die sich ihm doch für Nahrung und Kleidung verkauft hat (was Jago weiter von ihr erzählt scheint Verläumdung zu sein) verfolgt ihn mit der heftigsten Liebe und einer merkwürdigen Art von Eifersucht, einem dritten Seitenstück zu derjenigen Othello's, (das zweite war Jago's Eifersucht). Cassio betrachtet die Bianca zwar nur als ein sinnliches Befriedigungsmittel, aber das eheliche Verhältniss hat auch ihn mit einem geistigen Bande an sie geknüpft, welches man Liebe nennen kann, wenn es auch wieder etwas ganz anderes ist, als die schon besprochenen Arten der Gattenliebe. Cassio ist sehr lax in seiner Moral, aber daneben gewaltig zartfühlend im Ehrenpunkt. Ritterlich durch und durch, bildet er mit seiner überschwänglichen Klage um den Verlust seiner Ehre das Seitenstück zu den Klagen Othello's, dass er nun ganz ehrlos sei und alle Welt ihn verachten werde. — Eigenthümlich zeigt sich die Liebe in Rodrigo, der in der Quelle mit Jago Eine Person ist. Offenbar kommt es ihm nur auf den sinnlichen Genuss an, ob Andre zugleich mit ihm geniessen, ob er Desdemona dadurch zu Grunde richtet, ist ihm gleichgültig. Diese Liebe ist höchst unedel, aber sie ist so stark, dass er ihr Vermögen, Ehre und Leben opfert. Wenn er nur sein Ziel erreicht, so will er's von Anfang an darauf ankommen lassen, selbst darüber zu Grunde zu gehen. Rodrigo wird häufig falsch als Dummkopf aufgefasst und auch so dargestellt. Er lässt sich zwar immer wieder von Jago täuschen, aber nicht aus ursprünglicher Schwäche seines Verstandes, sondern aus Verblendung seiner Leidenschaft

und vor Allem, wegen der augenscheinlichen Unnatürlichkeit der Liebe Desdemona's zum Mohren. —

Die Redefiguren der Tragödie, die keinen besonderen, individuellen Charakter tragen, dienen zur Illustrirung, einerseits des kriegerischen Geistes und empfindlichen Ehrgefühls, andrerseits der Ueppigkeit der Zeit. So für letztere Seite das Gespräch des Narren mit den Musikern. —

Ueber den ursprünglichen Text des King Richard III.

Von

N. Delius.

Die Herausgeber der Cambridger Shakespeare-Ausgabe äussern sich in der Vorrede des fünften Bandes, welcher King Richard III. enthält, folgendermaassen über das Verhältniss des Quartotextes dieses Schauspiels zum Foliotexte desselben:

The respective origin and authority of the first Quarto and the first Folio texts of Richard III. is perhaps the most difficult question which presents itself to an editor of Shakespeare. In the case of most of the plays a brief survey leads him to form a definite judgment; in this, the most attentive examination scarcely enables him to propose with confidence a hypothetical conclusion.

The Quarto, Q 1, contains passages not found in the Folio, F 1, which are essential to the understanding of the context: the Folio on the other hand contains passages equally essential, which are not found in the Quarto.

Again, passages which in the Quarto are complete and consecutive, are amplified in the Folio, the expanded text being quite in the manner of Shakespeare. The Folio, too, contains passages not in the Quartos, which, though not necessary to the sense, yet harmonize so well, in sense and tone, with the context that we can have no hesitation in attributing them to the author himself.

On the other hand, we find in the Folio some insertions and many alterations which we may with equal certainty affirm not to be due to Shakespeare. Sometimes the alterations seem merely arbitrary, but more frequently they appear to have been made in order to avoid the recurrence of the same word, even where the recurrence adds to the

force of the passage, or to correct a supposed defect of metre, although the metre cannot be amended except by spoiling the sense.

Occasionally we seem to find indications that certain turns of phrases, uses of words or metrical licences, familiarly enough to Shakespeare and his earlier contemporaries, had become obsolete in the time of the corrector, and the passages modified accordingly. In short, Richard III. seems even before the publication of the Folio to have been tampered with by a nameless transcriber who worked in the spirit, though not with the audacity, of Colley Cibber.

The following scheme will best explain the theory which we submit as a not impossible way of accounting for the phenomena of the text:



A 1 is the Author's original MS. B 1 is a transcript by another hand with some accidental omissions and, of course, slips of the pen. From this transcript was printed the Quarto of 1597, Q 1.

A 2 is the Author's original MS. revised by himself, with corrections and additions interlinear, marginal, and on inserted leaves. B 2 is a copy of this revised MS., made by another hand, probably after the death of the Author and perhaps a very short time before 1623. As the stage directions of the Folio, which was printed from B 2, are more precise and ample as a rule than those of the Quarto, we may infer that the transcript B 2 was made for the library of the theatre, perhaps to take the place of the original which had become worn by use, for Richard III. continued to be a popular acting play. Some curious, though not frequent, coincidences between the text of the Folio and that of the Quarto of 1602, lead us to suppose, that the writer of B 2 had occasionally recourse to that Quarto to supplement passages, which, by being frayed or stained, had become illegible in A 2.

Assuming the truth of this hypothesis, the object of an Editor must be to give in the text as near an approximation as possible to A, rejecting from F 1 all that is due to the unknown writer of B 2 and supplying its place from Q 1, which, errors of pen and press apart, certainly came from the hand of Shakespeare. In the construction of our text we have steadily borne this principle in mind, only deviating from it in a few instances where we have retained the expanded version of the Folio in preference to the briefer version of the Quarto, even when we incline to think that the earlier form is more terse and therefore not likely to have been altered by its Author. Our reason is this: as the Folio version contains substantially that of the Quarto and as the question does not admit of a positive decision we prefer the risk of putting in something which Shakespeare did not to that of leaving out

something which he did write. Caeteris paribus, we have adopted the reading of the Quarto.

In conclusion we commend a study of the text of Richard III. to those, if such there be, who imagine that it is possible by the exercise of critical skill to restore with certainty what Shakespeare wrote.

Ehe wir uns anschicken, der im letzten Passus enthaltenen Aufforderung Folge zu leisten, wollen wir zuvörderst die Bedenken nicht verschweigen, welche auf den ersten Blick schon die von den Herausgebern der Cambridge Edition aufgestellte Hypothese zu erregen geeignet ist. Wir bedienen uns dabei der Kürze wegen der von ihnen in obigem Schema aufgestellten Bezeichnungen, auf die Gefahr hin, dass wir späterhin uns veranlasst sehen könnten, ein anderes und zwar bedeutend reducirtes Schema an die Stelle des ihrigen zu setzen. Denn eine Reduction wird sich wohl als rathsam empfehlen, den so zahlreichen Factoren gegenüber, welche nach der Ansicht der Cambridge Edition mitgewirkt haben sollen, um aus dem Texte A 1 endlich den Text F 1 hervorgehen zu lassen. Es sind, wie wir sehen, dieser Factoren nicht weniger als fünf:

1) B 1, der Copist des Shakespearischen Originalmanuscripts, der sich gelegentliche Auslassungen und Schreibfehler bei seiner Arbeit zu Schulden kommen liess;

2) Q 1, der Setzer und Drucker der ersten Quartausgabe, auf dessen Rechnung die bei jedem Einzeldruck Shakespearischer Dramen in Quarto gleichsam selbstverständlichen Nachlässigkeiten und Incorrectheiten kommen müssen, obgleich die Cambr. Edd. hier gerade diesen Punkt mit Stillschweigen übergehen;

3) A 2, der Dichter selbst, welcher seine Originalhandschrift wieder durchging und mit Verbesserungen und Zuthaten zwischen den Zeilen, am Rande und auf eingeschalteten Blättern versah;

4) B 2, der Copist der Handschrift A 2, der aber keineswegs ein blosser Copist war, wie B 1, sondern mit dem ihm vorliegenden Texte sich alle möglichen Freiheiten gestattete, in der von den Cambr. Edd. vorher charakterisirten Weise;

5) F 1, die Setzer und Drucker der Folio, von deren Mühewaltung in Bezug auf B 2 dasselbe gilt, was, bezüglich des Satzes und Druckes der Q 1, von B 1 anzunehmen ist; denn so unwahrscheinlich es ist, dass wir in Q 1 einen auffällig genauen Abdruck von B 1 besitzen, ebenso unstatthaft erscheint die Annahme, dass B 2 unverändert in F 1 übergegangen sei.

Die Hypothese von diesen fünf einwirkenden Factoren hätte trotz ihrer augenfälligen Künstlichkeit und Kühnheit uns vielleicht

plausibel gemacht werden können, wenn die Cambr. Edd. zugleich versucht hätten, wenigstens in einer vermuthungsweise aufgestellten Reihe von Belegstellen die denkbare Einwirkung jedes einzelnen Factors darzuthun. Da sie aber in der Theorie auf solchen Nachweis verzichtet haben, müssen wir uns schon an ihre Praxis halten, d. h. an die Auswahl, welche sie unter den verschiedenen Lesarten für die Construction ihres Textes treffen. Dass sie dabei überall Q1 zu ihrer Grundlage machen und nur im dringendsten Nothfall F1 folgen würden, das liess sich freilich schon aus dem oben citirten Passus ihrer Vorrede entnehmen, und das finden wir auch auf allen Seiten, man möchte fast sagen in jeder Zeile, ihrer Ausgabe des Richard III. bestätigt. Mit diesem Maassstab gemessen, erscheint die corrigirende und überarbeitende Thätigkeit, welche B2 dem Shakespearischen Texte angedeihen liess, in den Augen der Cambr. Edd. um so umfangreicher, je spärlicher sich in ihrer Ausgabe der von ihnen selbst charakterisirte Einfluss von A2, also des revidirenden Dichters verspüren lässt. Nur die Zuthaten, die wir in F1 finden, haben die Cambr. Edd. in ihren Text mit hinübergenommen, obgleich sie auch in Bezug auf diese ihre Bedenken nicht verschweigen, wenn sie in ihrer Vorrede (vgl. oben) in einigen Fällen *the expanded version of the Folio,* im Gegensatze zu *the briefer version of the Quarto,* kaum als eine von Shakespeare herrührende Verbesserung ansehen mögen. Was aber die sonstigen *corrections* betrifft, welche nach der Theorie ihres Schema's aus der Feder des Dichters selbst in A2 gekommen und dann durch die Vermittlung von B2 in F1 übergegangen sein müssten, so erscheint deren Zahl in der Praxis der Cambr. Edd., d. h. in ihrem Text, als eine so verschwindend kleine, dass nach dieser Seite hin die Charakteristik, die sie von A2 entwerfen: *the Author's original MS. revised by himself, with corrections etc.* kaum zutreffend heissen kann.

Bei diesem Sachverhalte muss sich um so mehr unsere Aufmerksamkeit auf B2 wenden, der, abgesehen von den Zuthaten und einigen wenigen Verbesserungen von unbestrittenster Autorität, so ziemlich Alles zuzuschreiben ist, was an abweichenden Lesarten durch das ganze Drama hindurch F1 von Q1 unterscheidet. Die Cambr. Edd. halten es für wahrscheinlich, dass B2 nach Shakespeare's Tode, vielleicht kurz vor der Veröffentlichung der Folio verfasst sei, und zwar für die Bibliothek des Theaters, in welchem Richard III. fortwährend zur Aufführung gelangte. — Da wirft sich denn zunächst die Frage auf, ob sich gerade mit solchem scenischen Zwecke so durchgreifende und eingreifende Aenderungen vertragen

hätten, wie sie der Urheber von B2 sich überall mit dem ihm vorliegenden Texte verstattet haben müsste. Nach diesem vorliegenden Texte war ja Richard III. längst von den Schauspielern einstudirt und eine lange Reihe von Jahren hindurch von der Truppe des Blackfriarstheaters aufgeführt worden. Welche heillose Verwirrung hätte da unter den Schauspielern eine Neuerung wie die Benutzung des Theatermanuscripts B2 anstiften müssen, die Benutzung eines Textes, der in jeder Rede, ja oft in jeder Zeile einer Scene von dem bisher recipirten abwiche! Allenfalls liesse sich denken, dass ein so unberufener Shakespeareverbesserer, wie B2 den Cambr. Edd. zufolge gewesen sein muss, seine ebenso undankbare wie mühsame Arbeit an einen Text verschwendet hätte, den er etwa durch den Druck veröffentlichen wollte, in der Meinung, damit den Lesern etwas Besseres zu bieten, als die fünf Quartausgaben, welche zu Shakespeare's Lebzeiten nacheinander erschienen und überall verbreitet waren. Aber von solcher Absicht einer Veröffentlichung durch den Druck verlautete bisher weder Etwas, noch reden die Cambr. Edd. davon wie von einer Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit. Auch die sechste Quarto, welche 1622 erschien, also zu einer Zeit, in welche von den Cambr. Edd. die Entstehung von B2 vermuthungsweise gesetzt wird, bringt nur den Text von Q1, denjenigen, den das Lesepublikum also längst als den einzigen ihm zugänglichen kannte und kaufte. Und selbst nach der Erscheinung der Folio im Jahre 1623 besteht dieses Verhältniss fort. Die siebente und die achte Quartausgabe, von 1629 und 1634, bringen den alten Quartotext von 1597, ohne auf den inzwischen publicirten Foliotext die mindeste Rücksicht zu nehmen. Wir sehen: es gab alle diese Jahre hindurch zwei verschiedene und verschiedenen Zwecken gewidmete Texte Richard's III., von denen jeder in seinem Kreise als authentisch und ausschliesslich galt und populär war und blieb: der Quartotext für die Lectüre in einer ganzen Reihe wohlfeiler Volksausgaben verbreitet, das rechtmässige oder unrechtmässige Eigenthum wechselnder Verleger, erst des Andrew Wise und dann des Matthew Lawe; erst ohne Namen des Verfassers leidlich correct gedruckt, später mit dem Namen des Verfassers, aber in immer zunehmender Vernachlässigung der verhältnissmässigen Correctheit, welche die *Editio Princeps* auszeichnet; andererseits der Foliotext, das Eigenthum der Shakespearischen Schauspielergesellschaft, und als solches jenen Druckern und Verlegern in seiner eigenthümlichen Fassung unzugänglich, wenigstens bis zur Erscheinung der Folio im Jahre 1623, aber dem Publikum nichtsdestoweniger sehr wohl bekannt und

vertraut, durch die in ununterbrochener Reihenfolge fortgeführten, durch die Kette schauspielerischer Tradition untereinander verknüpften Aufführungen im Blackfriars- und im Globustheater.

Ist nun, wie wir sahen, die Existenz des B2 als eines Theatermanuscripts zum Gebrauch der Schauspieler höchst zweifelhaft geworden, so dürfen wir wohl einen Schritt weiter gehen und auch die Existenz des A2, eines vom Dichter selbst in allen Theilen revidirten, mit Correcturen und Zusätzen versehenen Theatermanuscripts anzweifeln. Hätte Shakespeare zu irgend einer Zeit in dieser Weise die bessernde Hand an sein Drama legen wollen, so konnte, scheint es, ihn nur Ein Zweck dabei leiten. War diese seine Umarbeitung, wie wir nach seiner ganzen sonstigen Praxis annehmen müssen, lediglich für das Theater bestimmt, so hätte sie die Beseitigung etwaiger Mängel in der Charakteristik der Personen, in der Entwicklung der Handlung, die dem Dichter im Laufe der Aufführungen klar geworden wären, bezwecken müssen. Aber gerade in dieser Beziehung unterscheidet sich der Foliotext durchaus nicht von dem Quartotext. Die Abänderungen, zahllos wie sie sind, modificiren nirgendwo die Charakteristik oder die Handlung und würden also, ohne ersichtlichen Grund als reine Wortvertauschungen vom Dichter vorgenommen, für die scenische Darstellung dieselben verwirrenden Uebelstände herbeigeführt haben, auf welche wir schon vorhin hindeuteten, als wir die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit der Existenz von B2 discutirten. Man weiss aus andern Beispielen,[1]) wie sorgsam Shakespeare die Gewohnheiten und Anschauungen seines Theaterpublikums zu beachten pflegte, wie er lieber an diese anknüpfen, als ihnen entgegentreten mochte; sollte er da, ohne ersichtlichen Zweck, mit einer Unmasse rein verbaler Aenderungen diese sonst so gewissenhaft von ihm beachtete Tradition gestört und zerrissen haben bei einem Drama, das wie Richard III. durch ununterbrochene Aufführungen den Theaterbesuchern nicht nur lieb und werth, sondern zu einem grossen Theile gewiss fast wörtlich im Gedächtnisse war? Und zu welcher Zeit etwa hätte Shakespeare sich zu solcher Revision seines Dramas veranlasst sehen sollen? Doch wohl schwerlich kurz nach der ersten Aufführung, wo die Schauspieler, die eben erst den einen Text einstudirt und dem Publikum zu Gehör gebracht, alsbald einen ganz andern Text desselben Schauspiels hätten lernen und vortragen müssen. Wenn

[1]) Wir verweisen über diesen Punkt auf die Abhandlung „Ueber Shakespeare's Timon of Athens“ im zweiten Jahrgang dieses Jahrbuchs (S. 340—341.)

dieser vermeintlichen Shakespearischen Revision namentlich alle die Zusätze zuzuschreiben wären, welche die Folio vor der Quarto voraus hat, so liesse sich allenfalls ein chronologischer Fingerzeig für deren Einschaltung errathen in dem Titelblatte der dritten Quarto von 1602, wo *The Tragedie of King Richard III.* als *Newly augmented By William Shakespeare* bezeichnet wird. Diese dritte Quarto ist freilich in der That nur ein blosser Abdruck der vorhergehenden zweiten Quarto ohne alle Zuthaten, aber die lügnerische Notiz des Titelblattes liesse vermuthen, falls sie nicht ganz aus der Luft gegriffen ist, dass um die Zeit von 1602 von solchen Zuthaten von des Dichters Hand verlautete, mit welchen das Drama damals auf der Bühne bereichert worden sei. Indess bleibt das vorläufig eine Hypothese, welche ihre Begründung erst in einer Prüfung derjenigen Zusätze finden muss, welche die Folio vor der Quarto voraushat, d. h. in einer Prüfung, ob diese vermeintlichen Zusätze wirklich später erst von Shakespeare eingeschaltet sind in A 2, oder ob sie sich schon in A 1 fanden und nur aus irgend welchem Grunde in Q 1 fehlen.

Von dem negativen Verfahren, welches wir bisher der Hypothese der Cambr. Edd. gegenüber innehalten mussten, gehen wir nunmehr zu einem positiven über, indem wir unsre eigne Hypothese über das Verhältniss des Quartotextes zu dem Foliotexte von Richard III. zunächst aufstellen und sodann in eingehender Musterung der vermeintlichen Aenderungen und Zusätze zu begründen versuchen. Nach unserer Ansicht, die wir freilich erst jetzt und auf Grund einer sorgfältigen Prüfung des von den Cambr. Edd. in dankenswerthester Vollständigkeit beschafften Materials gewonnen haben,[1]) bietet im Ganzen und Grossen uns die Folio den echten Shakespearischen Text, und zwar den ursprünglichen, nicht etwa einen später vom Dichter revidirten und mit Zuthaten vermehrten; die Folio bietet uns den Text, der von je her auf der Shakespearischen Bühne gesprochen wurde und, handschriftlich in der Theaterbibliothek der Shakespearischen Truppe aufbewahrt, aus dieser zum ersten Mal in der Folio zum Druck gelangt ist. Die Quarto aber bietet uns

---

[1]) Dass im Ganzen und Grossen die Lesarten der Folio in Richard III. den Vorzug vor den Lesarten der Quarto verdienen, stand uns, wie unsere beiden Ausgaben des genannten Dramas bezeugen können, immer fest, aber wir erklärten diesen Vorzug aus einer nachträglichen Umarbeitung des ursprünglichen Textes durch den Dichter selbst — eine Annahme, die uns nach einem eingehenden Studium des von den Cambr. Edd. so erschöpfend gesammelten kritischen Apparats nicht länger haltbar erscheint.

denselben Text, wie er aus einer wahrscheinlich missbräuchlich und ohne die Vermittelung und Genehmigung Shakespeare's und seiner Theilhaber erlangten Abschrift durch die umarbeitende, vermeintlich verbessernde Hand eines Anonymus im Jahre 1597 von dem Buchdrucker Valentin Sims für den Verleger Andrew Wise gedruckt worden ist. Da diese Veröffentlichung ganz ohne Zuthun der rechtmässigen Eigenthümer des Schauspiels erfolgte, so mochten sich von vornherein alle an ihr Betheiligten von jeder Rücksicht auf den Dichter, dessen Name das Titelblatt sogar unerwähnt liess, entbunden erachten; sie mochten mit dem Texte nach Belieben schalten und dreist alle solche Veränderungen mit ihm vornehmen, wie sie theils aus der Geschmacksrichtung des überarbeitenden Anonymus, theils aus rein muthwilliger Neuerungssucht entsprangen. Das Verfahren unseres Anonymus unterscheidet sich von dem ähnlichen Verfahren jener andern Anonymi, welche nach dem Dafürhalten bewährter Shakespearekritiker die ersten Quartausgaben von *Romeo and Juliet* und *Hamlet* bearbeitet haben, hauptsächlich dadurch, dass ihm eine, bis auf einige gelegentliche Schreibfehler und Auslassungen, vollständige und gute Abschrift des Originals vorlag, während die ersten Herausgeber der beiden andern genannten Dramen sich mit überaus nachlässigen und unvollständigen Handschriften, die sie nothdürftig zusammenflickten und ergänzten, behelfen mussten. So konnte der Herausgeber der Quarto von Richard III. einen Text liefern, der, unbeschadet aller willkürlich mit ihm vorgenommenen Aenderungen, im Ganzen und Grossen den Eindruck einer unverfälschten Shakespearischen Arbeit machte und wahrscheinlich auch auf uns machen würde — wenn etwa die Herausgeber der Folio, wie in einigen andern Fällen, auch in diesem Falle für ihre Gesammtausgabe den Quartodruck statt des Theatermanuscripts benutzt hätten.

Nach diesen Präliminarien, welche selbstverständlich nur eine Hypothese der andern entgegenstellen konnten, beginnen wir unsere eigentliche kritische Arbeit mit der Musterung derjenigen Verse und Stellen, welche sich allein in der Folio finden, und prüfen daran, inwiefern ihre Beschaffenheit und ihre Stellung im Context die Annahme einer spätern Interpolation von Seiten des Dichters rechtfertige, oder aber den Schluss auf Auslassungen von Seiten des Herausgebers der ersten Quarto gestatte. Da diese „Zusätze“, wie wir sie vorläufig noch bezeichnen wollen, durch das ganze Stück hindurch zerstreut, beiläufig 120 Verse betragen, so werden wir uns hier mit einer Auswahl derselben begnügen müssen und dürfen das

um so eher, als bei ihnen, die Entscheidung falle aus wie sie wolle, die Shakespearische Autorschaft kaum von irgend einer Seite angezweifelt worden ist.

In dem Monolog der Anna (A. 1, Sc. 2) hat die Folio zwei einzelnstehende Verse mehr als die Quarto:

Cursed the blood that let this blood from hence!

und *And that be heir to his unhappiness!*

Der erste Vers mag aus Versehen von Q1 ausgelassen sein, da auch die beiden vorhergehenden Verse mit *Cursed* beginnen. Den andern Vers scheint aber der Anonymus, dem der eigenthümliche Sinn von *unhappiness* an dieser Stelle nicht recht einleuchten mochte, der platten Verständlichkeit aufgeopfert zu haben — ein Verfahren, das wir unserm Anonymus noch an manchen Stellen werden nachzuweisen haben, an Stellen, wo er dann das Wort des Dichters mit seinem eignen vertauscht. Dass aber Shakespeare diese beiden Verse nicht etwa erst später eingefügt haben kann, das geht hinlänglich ans dem Context hervor. *Cursed the blood etc.* bildet die vollkommene Antithese zu dem vorhergehenden *Cursed the heart etc.* — Und *And that be heir etc.* vervollständigt erst den Fluch, den Anna auf Richard's künftiges Kind herabruft. Dasselbe soll nicht bloss bei der Geburt schon mit seiner Hässlichkeit die Mutter erschrecken, sondern auch fernerhin alle bösen Eigenschaften des argen Vaters erben.

Ein längerer Passus, 12 Verse, fehlt in derselben Scene in Q1 da, wo Gloster von seinen Augen spricht, die niemals weinen konnten:

These eyes which never shed remorseful tear

bis *Thy beauty hath, and made them blind with weeping.*

Der Anonymus strich ihn als überflüssig, weil darin auf historische Ereignisse angespielt wird, die vor unser Drama fallen. Wir wissen aber, wie sorgfältig Shakespeare überall die Fäden zwischen den drei Theilen des King Henry VI. einerseits und Richard III. andrerseits festhält und weiterspinnt. Namentlich musste das sein Augenmerk bei der ersten Abfassung unsres Dramas sein, das zunächst als Fortsetzung und Schluss der grossen Lancaster-Tragödie bei seinem Publikum sich einführen sollte. Späterhin, als die eminente Popularität dieses letzten Schauspiels dasselbe gleichsam von seinen Vorgängern losgelöst und auf eigne Füsse gestellt hatte, konnte dem Dichter weniger darum zu thun sein, solche geflissentliche historische Reminiscenzen aus den vorhergehenden, weniger beachteten Lancastertragödien durch specielle Einschaltungen wieder aufzufrischen oder

seinem Publikum einzuschärfen. Aber davon abgesehen, wird jeder Leser, wenn er die vorhergehenden Verse liest:

Those eyes of thine from mine have drawn salt tears,
Sham'd their aspect with store of childish drops,

eine weitere Ausführung des darin erst angedeuteten Gedankenganges erwarten, und diese weitere Ausführung bietet uns nur der Text der Folio, während die Quarto ohne Weiteres abbrechend fortfährt:

I never sued to friend nor enemy

und damit deutlich genug das Vorhandensein einer nicht vom Dichter herrührenden Lücke spüren lässt.

Wenn Gloster (A. 1, Sc. 3) auf die Drohung der Königin Elisabeth, dass sie ihrem Gemahl die ihr zugefügte Unbill klagen werde, erwidert:

Look, what I have said
I will avouch in presence of the king,

so konnte er sich die bösen Folgen solcher Freimüthigkeit nicht verhehlen und musste hinzufügen, was wir nur in der Folio finden:

I dare adventure to be sent to the Tower.

Dass dem Dichter diese Consequenz erst später klar geworden sein sollte, ist ganz undenkbar; sehr denkbar ist aber, dass der überarbeitende Anonymus den betreffenden Vers überschlagen hat.

In derselben Scene tilgte der Anonymus eine Bezugnahme auf frühere Vorgänge.

Gloster. *Wert thou not banished on pain of death?*
Q. Mar. *I was; but I do find more pain in banishment*
Than death can yield me here by my abode.

Shakespeare's Publikum, welches zum Schluss von K. Henry VI. Third Part die Königin Margarethe nach Frankreich in's Exil hatte wandern sehen, musste natürlich sehr erstaunt über ihr unerwartetes, noch dazu von der Chronik nicht berichtetes Wiedererscheinen in England sein; und ebenso natürlich musste der Dichter sich veranlasst fühlen, das befremdende Wiederauftreten der Margarethe zu erklären. Der Anonymus freilich, der es nur mit der Zubereitung eines einzelnen Richard III. für den Druck zu thun hatte, durfte diese orientirenden Verse als überflüssig und störend streichen.

Die Erzählung seines Traums (A. 1, Sc. 4) beginnt Clarence mit den Worten, die bezeichnend genug von seinem gegenwärtigen Gefängniss im Tower ausgehen:

Methoughts that I had broken from the Tower
And was embark'd to cross to Burgundy.

Ist es wahrscheinlicher, dass der Dichter diese beiden Verse der Folio aus dem einen der Quarto:

Methoughts I was embark'd for Burgundy

nachträglich erweitert hat, oder dass der Anonymus die ursprünglich vorhandenen willkührlich in solcher Weise verkürzte und verstümmelte, vielleicht weil ihm die Erwähnung des Tower hier wie an einer Stelle der vorhergehenden Scene (vergl. oben) überflüssig schien? Weiterhin fehlt in derselben Traumerzählung der Vers:

All scatter'd in the bottom of the sea.

Ehe Clarence erzählt, dass einige Juwelen in den Augenhöhlen der Todtenköpfe gesteckt, muss er doch zuvor berichten, wie sämmtliche Kleinodien zerstreut auf dem Meeresgrunde lagen, was der Anonymus freilich übersah.

Das kurze und rührende Gebet, welches Clarence vor seinem Entschlummern spricht:

O God! if my deep prayers cannot appease thee &c.

entspricht so ganz Shakespeare's bekannter Manier, auf kommende Ereignisse im Voraus hinzudeuten, also hier auf die Gefahren, welche der Familie des Clarence drohen, dass wir schon deshalb hier keinen spätern Zusatz des Dichters annehmen könnten, selbst wenn nicht die willkührliche Auslassung dieser vier Verse in der Quarto einen schroffen, unvermittelten Uebergang herausstellte von den Versen:

O Brakenbury, I have done those things &c.

zu den darauf folgenden, an denselben Brakenbury gerichteten:

I pray thee, gentle keeper, stay by me &c.[1])

Der bedeutsame Zug, dass die Mörder selbst erblassen, wenn sie dem erwachenden Clarence mit drohender Miene nahen:

Your eyes do menace me. Why look you pale?

ist doch unserm Dichter schwerlich erst später beigefallen, von dem Anonymus aber vielleicht gestrichen, weil er in seiner platten Verständlichkeit die drohenden Mienen der Mörder nicht mit deren blassem Aussehen zu reimen verstand.

Die Abweichungen des Foliotextes vom Quartotext gegen das Ende dieser Scene, beginnend mit den Worten:

---

[1]) Der Anonymus, dem das nicht bestimmt genug klang, setzte dafür:

Keeper, I pry'thee, sit by me awhile

und ändert denn auch consequenter Weise weiterhin den Vers der Folio:

There lies the duke asleep — and there the keys

in den Vers der Quarto um:

Here are the keys, there sits the duke asleep.

Sec. Murd. What shall we do?
Clar. Relent, and save your souls &c.
haben bisher noch keine ganz befriedigende Ausgleichung gefunden, ohne dass deshalb die von der Folio und vielleicht schon im Manuscript an verkehrter Stelle eingeschalteten Verse als ein späterer Zusatz des Dichters zu betrachten wären. Wahrscheinlicher fand der Anonymus sie schon in seiner Handschrift vor und strich sie kurzweg, weil er sie nirgendwo richtig einzufügen wusste.

Nachdem (A. 2, Sc. 1) der sterbende König Eduard in directer Aufforderung zunächst zwischen der Königin und Hastings scheinbare Freundschaftsbezeugungen provocirt hatte, musste er, wie das Folgende ergiebt, eine ähnliche directe Aufforderung an Dorset und Hastings richten. Das geschieht aber nur in der Folio:
K. Edw. Dorset, embrace him; — Hastings, love lord marquess.
In der Quarto umarmen sich die Beiden aus freien Stücken, ohne vom König ausdrücklich gemahnt zu sein.

Verhältnissmässig bedeutendere Auslassungen weist die Quarto in der folgenden Scene auf. Dem Dichter schien es ebenso angemessen, wie dem Anonymus überflüssig, dass Dorset und Rivers ihrer Schwester und Mutter, der Königin Elisabeth, in deren wilden Schmerzausbrüchen Trost einzusprechen suchen, nicht aber theilnahmlos dabeistehen.

Gewiss sind also die Reden der Beiden:
Dors. Comfort, dear mother: God is much displeased &c. und
Riv. Madam, bethink you, like a careful mother &c.
von denen die zweite die wesentliche Hindeutung auf das Kommende, auf die baldige Krönung des jungen Prinzen enthält, kein späterer Zusatz Shakespeare's.

Noch handgreiflicher ist aber folgende, bedeutendere Auslassung von Seiten des Anonymus. Buckingham schliesst seine Rede, welche beginnt:

You cloudy princes, and heart-sorrowing peers

mit den Worten:

Me seemeth good, that with some little train
Forthwith from Ludlow the young prince be fetch'd
Hither to London to be crown'd our king.

Natürlich begehrt nun jeder Anwesende und ebenso jeder Zuschauer zu wissen, weshalb der junge König in so verdächtiger und auffälliger Weise nur „mit kleinem Gefolge“ eingeholt werden solle; und Rivers fragt deshalb alsbald:

Why with some little train, my lord of Buckingham?

[illegible] dass der Dichter diese beiden Verse der [illegible]

[illegible] embark'd for Burgundy

[illegible] die ursprüng- [illegible] verkürzte und ver- [illegible] des Tower hier wie [illegible] (vergl. oben) überflüssig [illegible] Traumerzählung der Vers:

All scatter'd in the bottom of the sea.

[illegible] in den Augenhöhlen [illegible] wie sämmt- [illegible] lagen, was der [illegible]

[illegible] welches Clarence vor seinem [illegible]

O God! if my deep prayers cannot appease thee &c.

[illegible] auf kommende [illegible], welche [illegible] deshalb hier keinen [illegible] selbst wenn nicht [illegible] in der Quarto einen [illegible] von den Versen:

O Brakenbury, I have done those things &c.

[illegible] Brakenbury gerichteten:

I pray thee, gentle keeper, stay by me &c.[1])

[illegible] selbst erblassen, wenn [illegible] mit drohender Miene nahen:

[illegible] Why look you pale?

[illegible] erst später beigefallen, von dem [illegible] in seiner platten Ver- [illegible] der Mörder nicht mit diesen [illegible] verstand.

[illegible] Quartotext gegen den [illegible] mit den Worten:

---

[1]) [illegible]

What shall we do?

Relent, and save your souls &c.

…och keine ganz befriedigende [illegible]
…alb die von der Folio und [illegible]
…ährter Stelle eingeschalteten [illegible]
…ters zu betrachten wären. [illegible]

[illegible]

und erhält von Buckingham eine Erklärung, die ihm selber wie dem Hastings genügt und scheinbar auch Gloster überzeugt. So steht es in der Folio, während in der Quarto Gloster's, dem Vorschlage Buckingham's zustimmende Worte:

Then be it so, and go we to determine &c.

sich unvermittelt an die oben citirten Worte Buckingham's schliessen und das so mysteriös klingende *with some little train* ganz unerklärt lassen, als ob sich das so ganz von selbst verstünde.

In A. 3, Sc. 1 ertheilt Buckingham dem dienstfertigen Catesby den Auftrag, Hastings auf morgen in den Tower zu bescheiden zur Berathung über die Krönung. Die betreffenden Verse:

And summon him to-morrow to the Tower
To sit about the coronation

fehlen aber in der Quarto, so dass in der folgenden Scene es durchaus räthselhaft bleibt, was Hastings im Tower, wohin er auch nach dem Texte der Quarto zu gehen im Begriff steht, zu schaffen haben kann.

Bisweilen streicht der Anonymus, der, wie wir sahen, der vom Dichter geflissentlich betonten Bezugnahme auf Vorhergegangenes und Kommendes abhold ist, einzelne Verse, selbst auf Kosten der Construction wie des Zusammenhanges. So spricht Grey auf dem Wege zu seiner Hinrichtung (A. 3, Sc. 3):

Now Margaret's curse is fall'n upon our heads,
When she exclaim'd on Hastings, you and I,
For standing by when Richard stabb'd her son.

So hat die Folio und so muss Shakespeare von vornherein geschrieben haben, da er unmöglich den mittlern, in der Quarto fehlenden Vers erst später eingefügt haben kann.

Wie unser Dichter ungern seine Personen im Laufe des Dramas auftreten lässt, ohne sie vorher namhaft gemacht und das Publikum auf ihre Erscheinung vorbereitet zu haben, so leitet auch Gloster die Komödie der Heuchelei, welche er den Londoner Bürgern vorspielen will, schon zum Schluss von A. 3, Sc. 5 ein, indem er Lovel und Catesby bescheidet:

Go, Lovel, with all speed to doctor Shaw;
Go thou to Friar Penker; bid them both
Meet me within this hour at Baynard's castle.

Der Anonymus streicht diese drei Zeilen, und so weiss der Leser der Quarto gar nicht, wer die beiden Geistlichen doch sein mögen, zwischen denen Gloster (A. 3, Sc. 7) erscheint. Und, was noch schlimmer ist, der Leser merkt gar nicht, wie Gloster selbst

von langer Hand diese Intrigue schon eingefädelt hat, ohne erst Buckingham's dahin zielenden Rathschlag abzuwarten:

And look you, get a prayer-book in your hand
And stand between two churchmen, good my lord, &c.

Auf das Gebetbuch in Gloster's Händen macht denn auch Buckingham speciell nachher die Londoner Bürger aufmerksam, wenigstens in der Folio, denn in der Quarto strich der Anonymus den betreffenden Vers als eine müssige Wiederholung und ebenso den auf ihn folgenden:

And see, a book of prayer in his hand;
True ornament to know a holy man.

Andere in verschiedener Weise charakteristische Auslassungen hat sich der Anonymus zu Anfang derselben Scene gestattet. In Buckingham's Bericht von seinen Verhandlungen mit den Londoner Bürgern streicht er zunächst:

with his contract with Lady Lucy
And his contract by deputy in France,

natürlich wiederum, weil Shakespeare hier auf Punkte hinweist, die vor den Anfang des Dramas Richard III. fallen, also nach dem Dafürhalten des Anonymus die Leser der Quarto nicht weiter interessiren konnten. Er übersah dabei nur, dass das Vorhergehende:

Glost. Touch'd you the bastardy of Edward's children?
Buck. I did;

durch solche Streichung ganz unverständlich und räthselhaft wird. Die Kinder Eduard's, welche das Shakespearische Publikum für legitim hielt, konnten nur durch den Hinweis auf Eduard's frühere Verlobung mit der Lady Lucy und mit der Prinzessin Bona von Frankreich zu Bastarden gemacht werden. — Die folgende Anschuldigung des verstorbenen Königs in Buckingham's Munde:

The insatiate greediness of his desires

steht in der Quarto so vage wie möglich da und erhält erst ihre volle Bedeutung für die Londoner Bürger durch den folgenden Vers der Folio:

And his enforcement of the city wives.

Die auffälligste Streichung ist aber die dritte in dieser Rede Buckingham's, wo er auch den Eduard selbst, wie vorher dessen Kinder, zum Bastard macht:

his own bastardy,
As being got, your father then in France:
Withal I did infer your lineaments,
Being the right idea of your father, &c.

Wie ungeschickt, fragen wir, kommt da Buckingham von der Erzeugung Eduard's in Abwesenheit des Vaters auf Richard's Gesichtszüge zu sprechen? Es fehlt eben der verbindende Vers, den die Folio auf den Vers *As being &c.* folgen lässt:

And his resemblance, being not like the duke.

Nun erst kommt Sinn und Verstand in die Sache: Eduard, der Bastard, sah dem Herzog York nicht ähnlich, wohl aber Richard, der ächte Sohn.

Einen längern Passus hat die Quarto gestrichen in der Antwort Gloster's auf Buckingham's Bitte, dass er selbst König werden möge Der Dichter, der hier ziemlich genau dem Bericht seines Chronisten folgt, lässt zuerst Gloster im Zweifel sein, ob er lieber stillschweigen oder die Supplicanten bitter tadeln solle. Weshalb er sich am Ende doch zu Letzterm entschieden habe, das muss er natürlich motiviren, und das thut er auch in zehn Versen der Folio, während die Quarto diesen ganz unentbehrlichen Passus:

If not to answer, you might haply think &c.

bis *Definitively thus I answer you*

weglässt und damit den stehen gebliebenen vorhergehenden Versen:

I cannot tell if to depart in silence
Or bitterly to speak in your reproof,
Best fitteth my degree, or your condition

jede Beziehung und Erklärung entzieht. — Es ist schlechterdings undenkbar, dass der Dichter hier in Gloster's so fein berechnetem Raisonnement zuerst eine klaffende Lücke gelassen, die er dann später, nachdem er abermals bei seinem Chronisten sich Raths erholt, mit dessen Hülfe ergänzt haben sollte.

Zu Anfang des vierten Akts treten von der einen Seite die verwittwete Königin Elisabeth und die alte Herzogin von York auf, von der andern Seite Anna, Richard's nunmehrige Gemahlin, welche die junge Tochter des Clarence an der Hand hält. Natürlich begrüssen sich die Damen gegenseitig:

Duch. Who meets us here? — my niece Plantagenet,
Led in the hand of her kind aunt of Gloster? &c.

So in der Folio. In der Quarto nimmt aber in auffällig ungeschickter Weise die Herzogin von ihrer Schwiegertochter gar keine Notiz, sondern allein von ihrer noch unmündigen Enkelin. Der Anonymus liess nämlich nur den ersten Vers stehen, strich das Folgende, einschliesslich Anna's Worte:

A happy and a joyful day to you

und änderte die Replik der Elisabeth, welche nach dieser Streichung freilich nicht mehr passen wollte:

As much to you, kind sister! Whither away?

folgendermaassen um:

Sister, well met. Whither away so fast? [1])

Das leidige Versfüllsel *so fast* scheint sehr wenig dem gemessenen langsamen Gange der trauernden Damen zu entsprechen. — Nebenbei bemerkt, erfahren wir aus dem ersten der hier gestrichenen Verse zuerst die Thatsache, die Shakespeare, nach seiner uns bekannten Art, dem Publikum gleich beim Auftreten der betreffenden Personen anzudeuten nicht unterlässt, dass Richard mittlerweile sich wirklich mit Anna vermählt hat.

Bisher fanden wir keine einzige Stelle, die wie ein späterer Zusatz von der Hand des Dichters aussah. Erst bei der Rede, mit welcher Elisabeth diese Scene schliesst, bei ihrer Apostrophe an den Tower, welche in der Quarto fehlt, läge die Möglichkeit wenigstens einer nachträglichen Einschaltung vor. Und doch musste der Dichter von vornherein, als er diese Scene niederschrieb, gefühlt haben, dass Elisabeth nicht so stumm weggehen dürfe von dem Thor des Gefängnisses ihrer Kinder, in das man ihr den Eingang verweigert hatte. Wohl aber mochte der Anonymus diese pathetischen, seinem prosaischen Geschmack vielleicht nicht zusagenden Verse streichen, in denen mit kühner aber ächt Shakespearischer Personification der Tower als „rauhe Amme“ und „mürrischer Spielgenosse der jungen Prinzen“ angeredet wird. — Gleichen Anstoss nahm wahrscheinlich die zahme Aesthetik des Anonymus an zwei Versen aus Margarethe's Schilderung (A. 4, Sc. 4) des Höllenhundes Richard, die er auch gestrichen hat:

That reigns in galled eyes of weeping souls;
That excellent grand tyrant of the earth.

Vielleicht hätte er sie doch stehen lassen, wenn er sie nicht so gestellt, wie hier und in der Folio, gefunden hätte; sondern in der offenbar richtigen Umstellung, die Capell zuerst mit ihnen vornahm:

That excellent grand &c.
That reigns in &c.

Am weitesten sind die Auslassungen der Quarto gegangen in der

---

[1]) Der Anonymus hat zudem diese geistreiche Wendung theilweise sich selber entlehnt A. 2, Sc. 3 beginnt in der Folio:

Good morrow, neighbour: Whither away so fast?

In der Quarto wird daraus:

Neighbour, well met: Whither away so fast?

nun folgenden Scene zwischen Richard und Elisabeth (A. 4, Sc. 4). Die unverhältnissmässig erscheinende Länge dieses Dialogs, wie er sich durch mehr als 200 Verse hinzieht, hat allerdings schon manche Kritiker befremdet, bis uns Oechelhäuser in seinem vortrefflichen Essay über Richard III. im dritten Jahrgang dieses Jahrbuchs den Schlüssel des Räthsels darbot. Ist es aber denkbar, dass Shakespeare diese auch in der Quarto immerhin lange Scene, ohne das Bedürfniss der Aufführung zu berücksichtigen, noch nachträglich um beiläufig 70 Verse verlängert haben sollte? Ist es nicht viel wahrscheinlicher, dass eine so beträchtliche Ausdehnung gleich in der ersten Entwickelung seines leitenden Gedankens gelegen hat, über dessen Verfolgung und Ausführung er dann vielleicht die theatralische Convenienz, die er nach der Bühnenprobe schon eher beachtet haben würde, ausser Acht liess? — Dass aber die Streichungen der Quarto hier nicht vom Dichter herrühren können, indem sie die Kette des Raisonnements gewaltsam zerreissen, ist leicht nachzuweisen. In der Quarto nimmt Richard die Anspielung der Elisabeth auf die Ermordung ihrer Kinder durch ihn:

My babes were destin'd to a fairer death,
If grace had bless'd thee with a fairer life

in auffälliger Weise ruhig hin und geht auf andre Dinge über. — In der Folio macht viel folgerechter Richard zuerst den schwachen Versuch, die ihm vorgehaltene Blutschuld von sich abzuwälzen:

You speak as if that I had slain my cousins,

worauf Elisabeth ihn mit deutlicheren Worten als den Anstifter der Unthat bezeichnet:

Cousins, indeed; and by their uncle cozen'd &c.

Das ihm anstössige Wortspiel mit *cousins* und *cozen'd* war wahrscheinlich für den Anonymus ein Grund, die ganze Rede der Elisabeth zu streichen.

Noch viel ungenirter hat der Anonymus im weiteren Verlauf der Scene aufgeräumt. Er lässt auf Elisabeth's Worte:

There is no other way;
Unless thou couldst put on some other shape,
And not be Richard that hath done all this

alsbald als Richard's Antwort die Worte folgen:

Infer fair England's peace by this alliance.

So plump verfährt aber Shakespeare's Richard nicht. In den 55 Versen, welche der Anonymus hier strich, macht zunächst Richard als Motiv seiner Unthaten seine Liebe zu der Tochter der Elisabeth geltend; und als diese Rechtfertigung bei der Königin natürlich nicht

verfangen will, stellt er ihr als Ersatz des Verlornen die Königswürde und eheliches Glück für ihre Tochter, für sie selbst das Verbleiben der Krone in ihrer Familie, die Heimberufung ihrer Verwandten aus dem Exil in Aussicht. Dann fragt Elisabeth, scheinbar nachgebend, in welcher Weise sie denn ihre Tochter zu Richard's Gunsten stimmen könne, und darauf giebt Richard ihr erst den Bescheid:

Infer fair England's peace by this alliance,

den der Anonymus ungeschickt genug mit den oben citirten Worten der Elisabeth zusammengeflickt hat, obwohl dieselben weder eine Frage enthalten, noch auch eine Hindeutung auf Jemanden, dem Elisabeth „den Frieden England's vorstellen" solle. So steht das *Infer* denn in der Quarto ganz beziehungslos. Der Grund aber, weshalb er diesen Passus strich, lässt sich vielleicht errathen. Richard's Worte:

Say, that I did all this for love of her!

implicirten für den subtilen Geschmack unsers Aesthetikers eine undramatische Wiederholung der zu Anfang unsers Dramas der Anna gegenüber gespielten Heuchlerrolle Richard's und mussten deshalb sammt der ganzen folgenden Rede den Platz räumen.

Wenn wir sahen, wie willkührlich und ungeschickt der Anonymus den vollen Shakespearischen Text des Richard III. in grösseren und kleinern Auslassungen zusammenstrich, so ist uns gewiss ein Zweifel gestattet, ob derselbe Mann auch wohl überall den Wortlaut dessen, was er stehen liess, so weit respectirt habe, dass er nicht, sei es auf Grund seiner engherzigen Aesthetik, sei es im Drang der Verbesserungslust, der er einmal den Zügel hatte schiessen lassen, Shakespeare's Phraseologie mit seiner eignen zu vertauschen in Versuchung gerathen sei. Und dieser Zweifel scheint uns in der That völlig gerechtfertigt zu werden durch eine weitere genauere und unparteiische Vergleichung der Varianten der Quarto und der Folio. Wir sehen uns, indem wir nunmehr zu diesem Theil unserer Untersuchung übergehen, auch hier zunächst nach einem festen Anhaltspunkte um und glauben den am sichersten in einem Kriterium der Metrik zu finden.

Es ist bekannt, mit welcher genauen Regelmässigkeit Shakespeare in der frühern Periode seiner dramatischen Wirksamkeit den Blankvers bildete, und wie die metrischen Licenzen, mit denen er dieses Versmaass mannigfacher und lebendiger zu machen suchte, erst einer späteren Epoche seiner dichterischen Kunst angehören. So

dürfen wir denn von vornherein in Richard III. denselben Versbau erwarten, den wir in den drei Theilen des Henry VI. finden, um so eher, als im Sinne des Dichters diese vier Dramen ja nur Ein Ganzes ausmachen sollten. Wo wir also statt des streng gemessenen Verses der Folio einen unregelmässigen in der Quarto finden, dürfen wir diese Anomalie getrost auf Rechnung des Anonymus setzen, der, namentlich am Schluss der Scenen, so wie in den kurzen Wechselreden das metrische Princip der Shakespearischen Jugendarbeiten so wenig wie überall dessen Stil respectirte. Bei den Beispielen, die wir auswählen, genügt in diesem Fall die einfache Gegenüberstellung zuerst dessen, was der Dichter schrieb (Folio), dann dessen, was der Anonymus daraus machte (Quarto).

(A. 1, Sc. 1) *And the queen's kindred are made gentlefolks*
And that the queen's kindred are made gentlefolks.
(A. 1, Sc. 3) *Are come from visiting his majesty*
Came from visiting his majesty.
(ibid.) *I cry thee mercy then: for I did think*
Then I cry thee mercy, for I had thought.
(A. 1, Sc. 4) *Environ'd me and howled in mine ears*
Environ'd me about and howled in mine ears.
(ibid.) *What wouldst thou, fellow, and how com'st thou hither?*
In God's name, what are you, and how came you hither?
(ibid.) *Thou didst receive the sacrament to fight*
Thou didst receive the holy sacrament to fight.
(ibid.) *'Tis he that sends us to destroy you here*
'Tis he that sent us hither now to slaughter thee.
(A 2, Sc. 1) *Even in his garments and did give himself*
Even in his own garments and gave himself.
(ibid.) *God will revenge it. Come, lords, will you go?*
God will revenge it. But come, let's in.
(A. 2, Sc. 2) *And pitied me, and kindly kiss'd my cheek*
And hugg'd me in his arm, and kindly kiss'd my cheek.
(ibid.) *It were lost sorrow to wail one that's lost*
It were lost labour to weep for one that's lost.
(A. 2, Sc. 3) *And the queen's sons and brothers, haught and proud.*
And the queen's sons and brothers, haughty and proud.
(A. 2, Sc. 4) *That if his rule were true, he should be gracious*
That if this were a true rule, he should be gracious.
(A. 3, Sc. 1) *And look to have it yielded with all kindness*
And look to have it yielded with all willingness.

(A. 3, Sc. 2) *What, shall we to the Tower? the day is spent*
But come, my Lord: shall we to the Tower?

(ibid.) *I am in your debt for your last exercise*
I am beholding to you for your last day's exercise.

(A. 3, Sc. 4) *Cousin of Buckingham, a word with you*
Cousin Buckingham, a word with you.

(A. 3, Sc. 5) *Tut, I can counterfeit the deep tragedian;*
Tut, fear not me, I can counterfeit the deep tragedian.

(ibid.) *I go: and towards three or four o'clock*
Look for the news that the Guildhall affords
About three or four o'clock look to hear
What news Guildhall affordeth; and so, my lord, farewell.

(A. 3, Sc. 6) *The citizens are mum, say not a word*
The citizens are mum and speak not a word.

(A. 3, Sc. 7) *Call them again, I am not made of stone*
Well, call them again, I am not made of stone.

(A. 4, Sc. 2) *Please you, but I had rather kill two enemies*
Ay, my lord, but I had rather kill two enemies.

(A. 4, Sc. 4) *And do intend to make her queen of England*
And mean to make her queen of England.

(ibid.) *Well, as you guess?*
Well, sir, as you guess, as you guess?

(A. 5, Sc. 3) *Sir William Brandon, you shall bear my standard*
Where is Sir William Brandon? He shall bear my standard.

(ibid.) *To desperate ventures and assur'd destruction*
To desperate adventures and assur'd destruction.

In allen diesen Beispielen wie in vielen andern, die wir übergehen, bietet die zuerst citirte Version der Folio den regelmässig gebildeten Blankvers, wie er überall in dem Shakespearischen Drama der ersten Periode so constant erscheint, dass jede unmotivirte Abweichung davon alsbald den Verdacht einer Textcorruption erregen muss. Die dann folgende Version gehört der Quarto an, deren Urheber den normalen fünffüssigen Jambus bald durch Einschiebsel verlängert, bald durch Auslassungen verkürzt, bald durch Aenderungen ganz und gar unmetrisch gemacht hat. Oder sollten wir etwa umgekehrt annehmen, dass Shakespeare selber im Widerspruche mit seinen sonst überall zu d e r Zeit beobachteten metrischen Grundsätzen für seinen Richard III. eine so beträchtliche Reihe unregelmässiger und unvollständiger Verse geschrieben, die dann ein beliebiger Cor-

rector einer späteren Zeit, in welcher Shakespeare selbst schon einer freieren Metrik huldigte, in den strenggebundenen Blankvers der Shakespearischen Jugendepoche umgeschrieben habe?

Wir betrachteten bisher zwei unterscheidende Merkmale des Quartotextes: seine Lücken und seine Verse, die oft gar keine Verse sind oder wenigstens nicht dem metrischen System des jüngern Shakespeare entsprechen, und wir gehen nunmehr über zu den sonstigen Varianten der Folio und der Quarto. Bei der verwirrenden Masse des hier vorliegenden Stoffes wird zur bessern Uebersicht eine Scheidung und Sichtung nothwendig sein, welche sich füglich nach Maassgabe der von den Cambr. Edd. theilweise selber aufgestellten Kategorieen vornehmen lässt. Freilich finden die Cambr. Edd. in der Folio diese Abweichungen von dem ächten Text, während wir sie in der Quarto finden, aber ihre Charakteristik derselben kann uns doch bis zu einem gewissen Grade als Leitfaden dienen. *Sometimes the alterations seem merely arbitrary,* sagen sie, und wir stimmen in unserm Sinne diesem Urtheil völlig bei. In der That hat der Anonymus an sehr vielen Stellen ohne allen ersichtlichen Zweck geändert, indem er aus reiner Aenderungssucht ein Synonym für das andere setzt. So, um nur einige Beispiele aus dem ersten Akt herauszugreifen, A. 1, Sc. 2: *evils* für *crimes; slew* für *kill'd; soothing* für *smoothing; bosom* für *breast.* — A. 1, Sc. 3: *betwixt* für *between; cause* für *mean; yea* für *ay; ere now* für *ere this; time* für *day; I'll not believe* für *I will not think; laid* für *cast; tell* für *say.* — A. 1, Sc. 4: *kept in* für *stopt in; grim* für *sour; bear evidence* für *give evidence; certify* für *signify.* Ebenso willkührlich wie diese Aenderungen erscheinen die so sehr häufigen Vertauschungen des Artikels oder des einen Relativ- oder Demonstrativpronomens mit dem andern: wo die Folio *who* oder *that* hat, setzt die Quarto *which*; wo erstere *this* hat, setzt letztere *that* und umgekehrt. Desgleichen Vertauschungen von *As* und *Than* wie A. 1, Sc. 2:

More miserable by the death of him
Than I am made by my young lord and thee!

wofür der Anonymus der Quarto setzt:

As miserable by the death of him
As I am made by my poor lord and thee,

wie der Anonymus auch sonst *As-as* für *More-than* setzt. Aehnlich A. 2, Sc. 2: *Was never mother had so dear a loss,* wo die Quarto *dearer loss* setzt. — Ebenso willkührlich wird der Numerus ver-

ändert: A. 1, Sc. 1: *Brother, good day* in der Folio, *days* in der Quarto. — A. 1, Sc. 2: *Stabb'd by the selfsame hand* in der Folio, *hands* in der Quarto. — *Ibid. Sham'd their aspects* in der Folio, wie Shakespeare in solchem Fall, wo das Object sich auf ein pluralisches Subject bezieht, in der Regel den Plural hat, *aspect* in der Quarto. — *Ibid. smoothing word* in der Folio, *soothing words* in der Quarto. — A. 1, Sc. 3: *And with thy scorns* in der Folio, weil darunter wiederholte Hohnreden verstanden sind; *scorn* in der Quarto. — A. 3, Sc. 4: *Who builds his hope* in der Folio, wo die Quarto *hopes* hat. — A. 3, Sc. 7: *Argues your wisdom,* wie die Folio in Uebereinstimmung mit dem folgenden *and your love* liest, wo die Quarto *wisdoms* hat. — A. 4, Sc. 4: *Forbear to sleep the night, and fast the day,* wo die Quarto *nights* und *days* hat.

Alle diese Fälle, deren Aufzählung sich leicht um das Zehnfache vermehren liesse, sind mit geringfügigen Ausnahmen solche, die, absolut betrachtet, weder für eine vorwiegende Autorität der Folio, noch für eine solche der Quarto geltend gemacht werden können, da Shakespeare sowohl die eine Lesart wie die andere hätte schreiben dürfen. Relativ betrachtet, drängt sich jedoch auch bei diesen rein willkührlichen Aenderungen wieder die Frage auf, zu welchem denkbaren Zwecke doch, um auf die Kategorieen der Cambr. Edd. zurückzukommen, ein Abschreiber (B 2) oder gar Shakespeare selbst (A 2) solche zahllose nichtsbedeutende Aenderungen hätte vornehmen sollen an einem Texte, der durch jahr- und jahrzehntelange Aufführungen schon ein normales, feststehendes Ansehen für das Publikum gewonnen haben musste? Ist es da nicht weit eher denkbar, dass schon im Jahre 1597 ein Dichterling, der einer Abschrift des Shakespearischen Dramas habhaft geworden war und dasselbe ohne Zuthun, ja ohne Namensnennung des Dichters zum ersten Mal veröffentlichen wollte, die gute Gelegenheit benutzt hat, seine eigne Kunst an dem fremden Werke ohne alle Kontrolle zu üben und darzuthun, um so Shakespeare's Schauspiel, nach seiner Meinung in verbesserter Gestalt dem kauf- und leselustigen Publikum darzubieten? Letztere Annahme wird um so wahrscheinlicher, wenn wir nunmehr diejenigen Stellen mustern, in denen der Anonymus nicht bloss unwesentliche und gleichgültige Aenderungen sich herausnahm, wie die bisher von uns betrachteten, sondern wesentliche.

Solche vermeintliche Verbesserungen sind oft syntactischer Art und sollen Ungenauigkeiten und Licenzen, wie sie Shakespeare in seiner Construction sich so oft verstattet, beseitigen. So Akt 1, Scene 1:

Belike, his majesty hath some intent
That you should be new-christen'd in the Tower,

wo die Quarto *shall* für *should* setzt. Und umgekehrt A. 1, Sc. 2:

And by despairing shalt thou stand excus'd,

wo die Quarto, die Energie der Shakespearischen directen Rede verkennend, *shouldst* für *shalt* setzt, in genauerer Bezugnahme auf das vorhergehende Wort Richard's:

By such despair I should accuse myself.

So auch A. 2, Sc. 2:

If that our noble father were alive,

wo die Quarto *be* für *were* setzt, weil das Präsens vorangeht, ein unserm Dichter in Relativsätzen sehr geläufiger Moduswechsel. — Häufig setzt der Anonymus *shall,* wo Shakespeare *will* setzte, z. B. A. 2, Sc. 1:

Come, come, we fear the worst; all will be well —

will in der Folio, *shall* in der Quarto; und umgekehrt. — Desgleichen wird der eigenthümliche Shakespearische Gebrauch bestimmter Präpositionen zu Gunsten des gewöhnlichen Gebrauchs von dem Anonymus verwischt. So A. 1, Sc. 3:

But thus his simple truth must be abus'd
With silken, sly, insinuating Jacks,

wo die Quarto *By* für *With* setzt; und bald darauf in derselben Scene:

By heaven, I will acquaint his majesty
Of those gross taunts,

wo die Quarto *With* für *Of* setzt.

Ibid.: *Or, if she be accus'd on true report.*

Das *on* der Folio „auf Grund wahrer Berichte", sagt mehr als das matte *in* der Quarto „in wahrem Berichte." — *By* für *with* sagt die Quarto auch A. 2, Sc. 2:

I have bewept a worthy husband's death
And lived with looking on his images.

A. 1. Sc. 4: *Because I will be guiltless from the meaning.*

Das *guiltless of the meaning* der Quarto scheint allerdings die natürlichere Construction, drückt aber nicht so prägnant wie die Lesart der Folio das Sichlosmachen, Sichfernhalten von einer Sache aus, mit der man nichts zu schaffen haben will. — So auch A. 2, Sc. 1:

Madam, yourself is not exempt from this.

Der Anonymus setzte nach gewöhnlicherer Construction *are* für *is,* und in loserem Anschluss an *exempt* setzte er *in* für *from.* Eben vorher in derselben Scene hatte die Folio:

And more to peace my soul shall part to heaven

und die Quarto:

And now in peace my soul shall part from heaven.

Hier setzte der Anonymus das Flickwort *now* für *more,* weil er dessen Zusammenhang mit dem folgenden *to peace* nicht fasste: „zum bessern Frieden zum Himmel eingehen". Da ihm aber zugleich das doppelte *to* lästig war, strich er es beide Male und verband willkührlich und gesucht *in peace from heaven* „in einem Frieden, der vom Himmel kommt."

Ibid.: *If I unwillingly or in my rage*
Have aught committed that is hardly borne
To any in this presence.

Shakespeare verband wahrscheinlich in doppelter oder zweideutiger Construction, wie wir sie bei ihm so häufig antreffen, *To any* nicht bloss mit dem nächstvorhergehenden *that is hardly borne,* sondern auch mit dem entfernteren *If I have aught committed,* „wenn ich gegen Jemanden etwas begangen habe". Der Anonymus aber, ein abgesagter Feind aller kühnen und unklaren Constructionen, tilgte jene erste Beziehung, indem er *By any* setzte.

Diese ängstliche Berücksichtigung planer Verständlichkeit, welche Alles wörtlich nimmt und genommen wissen will, hat überhaupt den Anonymus in zahlreichen Fällen seiner vermeintlichen Verbesserungen geleitet. So scheint gleich die erste Variante, die wir überhaupt in Richard III. finden, daher zu rühren:

A. 1, Sc. 1: *He capers nimbly in a lady's chamber*
To the lascivious pleasing of a lute.

Einer Laute ein „üppiges Behagen" zuzuschreiben, schien dem Anonymus doch zu kühn. Er änderte deshalb *love* für *lute* und dachte bei *love* an die *lady,* von der in der vorhergehenden Zeile die Rede war.

Ibid.: *More pity, that the eagles should be mew'd,*
While kites and buzzards play at liberty.

Die Lesart der Quarto *prey* für *play* der Folio erscheint allerdings auf den ersten Anblick ebenso naheliegend wie plausibel und ist deshalb von allen späteren Editoren, auch von denen, die sonst die Lesarten der Folio für Verbesserungen von Shakespeare's Hand halten und bevorzugen, adoptirt worden. Indess scheint der Dichter hier an den einfachen Gegensatz zwischen der Einsperrung, dem Eingesperrtsein der edleren Geschöpfe und dem freien Spielraum der gemeineren gedacht zu haben. — *Eagle* für *eagles* änderte der Anonymus aber, indem er das Gleichniss auf Clarence allein und

ausschliesslich bezog, was schwerlich in der Absicht des Dichters gelegen hat.

A. 1, Sc. 2: *Set down, set down your honourable load.*
Auch das schien dem Anonymus zu kühn gesagt, und da der verstorbene König Heinrich allerdings ein „ehrenreicher Herr" gewesen, setzte er *lord* für *load*, in der gewöhnlichen Abkürzung *lo.*, aus der dann die spätern Quarto's *lord* machten.

Ibid.: *And I no friends to back my suit withal,*
But the plain devil and dissembling looks.

Dass Richard den Teufel und den heuchlerischen Schein zu den Freunden zählt, die seine Werbung um Anna unterstützen, schien dem Anonymus doch zu viel: er setzt deshalb das matte *nothing* für *no friends.* Zugleich scheint er *withal* „damit" entweder nicht verstanden [1]) oder für überflüssig gehalten zu haben. Er ändert *at all,* das er dann mit *nothing* verbindet.

A. 1, Sc. 3: *Against my children, brothers, and myself.*
Die Königin spricht von Gloster's Feindschaft gegen ihre Kinder erster Ehe, Dorset und Grey, gegen ihre Brüder und gegen sie selbst. Der Anonymus in der Besorgniss, dass man unter *my children* auch ihre Kinder zweiter Ehe, die jungen Prinzen, verstehen möchte, änderte *my kindred* dafür, was aber vor *brothers* ziemlich ungehörig steht.

Ibid.: *I do the wrong and first begin to brawl.*
Richard spricht von seinem constanten Verfahren. Der Anonymus denkt aber nur an Richard's Auftreten in dieser Scene und ändert deshalb *began.* Consequenter Weise hätte er freilich dann auch *did* für *do* setzen müssen.

A. 1, Sc. 4: *Tut, I am strong-framed, he cannot prevail with me &c.*

Wenn der Anonymus der Quarto *strong in fraud* für *strong-framed* setzt, so liegt es nahe, den einzelnen Fall für sich allein betrachtet, an einen Schreib- oder Druckfehler zu denken. Wer jedoch die ganze corrigirende Thätigkeit des Anonymus in ihrem System und Zusammenhange betrachtet, der wird auch hier nicht zweifeln, dass der Anonymus nicht einzusehen vermochte, was der starke Körperbau dem Mörder gegen den Teufel helfen würde, und deshalb, indem

---

[1]) Dass er withal im Shakespearischen Sinne nicht verstanden, scheint aus einer andern Aenderung hervorzugehen. A. 4, Sc. 4. hat die Folio:

And bid her wipe her weeping eyes withal.

Die Quarto hat dry für wipe, und therewith für withal.

er sich diesmal von dem *ductus literarum* leiten liess, *in fraud* für *framed* setzte. — Aehnlich mag es sich verhalten
A. 2, Sc. 2: *Thine being but a moiety of my grief,*
wo der Anonymus die Beziehung des *thine* auf das Folgende *a moiety of my grief* entweder nicht verstand oder zu kühn fand, und deshalb *Then* für *Thine* setzte.[1] — Die Neigung des Anonymus, für ein unverstandenes Wort ein ähnlich lautendes zu setzen, hat ihn denn bisweilen zu ganz sinnlosen Aenderungen veranlasst, so
A. 2, Sc. 4: *Insulting tyranny begins to jet*
Upon the innocent and aweless throne.
Für *aweless,* das hier nicht in dem gewöhnlichen Sinne — *wanting reverence,* sondern in dem ungewöhnlichen — *wanting the power of causing reverence* steht, setzt der Anonymus auf's Gerathewohl das sinnlose *lawless.*
A. 3, Sc. 1: *Death makes no conquest of his conqueror.*

Der Tod besiegt den Julius Cäsar nicht, der vielmehr den Tod besiegt hat, indem er noch lebt, wenigstens in seinem Ruhme. Der Anonymus fasste diese feinere Beziehung so wenig, dass er *this conqueror* setzt.
A. 3, Sc. 7: *He is not lolling on a lewd love-bed.*

Der wollüstige Eduard wird hier charakterisirt, wie er auf einem Bette lottert und schnöder Liebe pflegt. Der Anonymus macht aus *lewd love-bed* ein *lewd day-bed* und damit den Wollüstling zu einem blossen Faullenzer.

Ibid.: *Seduc'd the pitch and height of his degree*
To base declension and loath'd bigamy.

Der Sinn ist, dass König Eduard, indem er sich durch die obscure Wittwe Grey zur Eingehung einer Ehe verführen liess, von der Höhe seines königlichen Ranges herabsank. Statt dieses „königlichen Ranges" bringt der Anonymus hier ganz ungehörig „die Gedanken des Königs" herein, als ob die bisher so erhaben gewesen wären, und setzt *all his thoughts* für *his degree,* weil er Letzteres wahrscheinlich nicht recht verstanden hat.
A. 4, Sc. 2: *Inquire me out some mean poor gentleman.*

Das zweite Epitheton dient zur Erklärung des ersten. Ein

---

[1] Mit Participialconstructionen wird der Anonymus auch sonst nicht immer fertig. So ändert er A. 4, Sc. 4:

As one being best acquainted with her humour

auf Kosten des Metrums so um:

As one that are best acquainted with her humour.

Edelmann, den seine Armuth um alles Ansehn gebracht hat, wird um so eher geneigt sein, Clarence's Tochter zu heirathen und dieselbe durch solche Missheirath unschädlich für Richard's Pläne zu machen. Der Anonymus, indem er *mean-born gentleman* setzte, verkannte die *contradictio in adjecto.* Aber die niedrige Geburt einmal angenommen, konnte trotz derselben ein Edelmann es sehr wohl zu Ansehn und Reichthum bringen und war dann ein für Richard's Zwecke wenig passendes Werkzeug.[1])

A. 4, Sc. 4: *And the beholders of this frantic play.*

Das Schauspiel war ein solches, das die Zuschauer wohl wahnsinnig machen konnte. Der Anonymus beachtete die Shakespearische Licenz nicht, die Adjectiva auch in causativem Sinne zu gebrauchen, und setzte deshalb das viel mattere *tragic play,* vielleicht auch um anzudeuten, in welchem speciellen Sinne Shakespeare hier das mehrdeutige *play* gebraucht hat.

Ibid.: *Q. Eliz. Where is the gentle Rivers, Vaughan, Grey?*
Duch. Where is kind Hastings?

Jede der beiden königlichen Frauen wirft indirect Richard die Ermordung der ihr Nahegestandenen vor. Das abgekürzte Verfahren des Anonymus theilt dafür allein der Elisabeth den Vers zu:

Where is kind Hastings, Rivers, Vaughan, Grey?

ohne zu erwägen, dass Elisabeth schwerlich den Hastings, von jeher den geschwornen Feind ihrer Partei, als *kind* bezeichnen würde, was der Herzogin in Bezug auf den treuen Anhänger der Yorks und den Freund ihres verstorbenen Sohnes eher zukam.

Ibid.: *Which now, two tender bedfellows for dust.*

Die von Richard ermordeten jungen Prinzen sind nun, als Staub zum Staube bestattet, gleichsam Bettgenossen des Staubes geworden. Da sie aber todt sind und ein Raub der Würmer, wie es im nächsten Verse heisst, so können sie nicht wohl Spielkameraden des Staubes sein, wozu die Lesart der Quarto *play-fellows for dust* sie macht. Der Anonymus dachte vielleicht an die von ihm gestrichenen Schlussverse von A. 4, Sc. 1, in denen es heisst: *old sullen play-fellow for tender princes.* Aber damals waren die Prinzen noch am Leben.

---

[1]) Von seinem andern Werkzeug, Tyrrel, sagt Richard, nachdem der Page ihm dessen Namen genannt hat:

I partly know the man

und macht damit die Bereitwilligkeit erklärlich, mit der er alsbald auf den Vorschlag des Pagen eingeht. Der Anonymus aber streicht diese Worte und reisst damit ein Glied aus der Kette dieses Shakespearischen Raisonnements.

Zu der bisher betrachteten Kategorie unberufener Verbesserungen gehören auch einige Beispiele, wie der Anonymus in seiner Neigung, Alles wörtlich zu fassen, einige uneigentlich, aber absichtlich vom Dichter gebrauchte Verwandtschaftsbezeichnungen corrigirt:
A. 2, Sc. 1: *Madam, yourself is not exempt from this, —*
Nor you, son Dorset.

Dorset, den der König hier eindringlich und väterlich als Sohn anredet, war aber bekanntlich nur des Königs Stiefsohn. So ändert denn der Anonymus *Nor your son Dorset.* So bleibt von Allen, zwischen denen der König Frieden stiftet, Dorset der Einzige, der nicht direct angeredet wird.
A. 2, Sc. 2: *Sister, have comfort, all of us have cause*
To wail the dimming of our shining star:
But none can help our harms by wailing them.
Als Schwester redet hier Richard zum ersten Mal nach dem Tode ihres Gemahls seine Schwägerin Elisabeth an, um ihr unter solcher Maske heuchlerischer Freundlichkeit Zutrauen zu seiner angeblichen Sinnesänderung einzuflössen. Der Anonymus verkannte diesen feinen Zug und setzte das conventionelle *Madam* für das hier so bedeutsame *Sister.* — In der zweitfolgenden Zeile sollte dann noch einer Shakespearischen Constructionslicenz abgeholfen werden. Zu *none* ist im Sinne des Dichters aus dem vorhergehenden *all of us* noch *of us* zu suppliren, so dass *none of us* dem *all of us* gegenübergestellt ist. Der Anonymus aber fasste *none* als für sich allein dastehend und setzte demnach, indem er den engeren Zusammenhang zerstörte, *their harms* für *our harms.* Auch erschien ihm *cure* deutlicher als das weniger deutliche, aber vom Dichter vorgezogene *help.* — Zum Schluss dieser Scene corrigirt der Anonymus den Dichter noch einmal:
Madam, and you, my sister, will you go,
indem er *my mother* für *my sister* setzt, also respectwidrig die Mutter zuletzt anreden lässt. — Eine ebenso überflüssige Titulaturveränderung nimmt der Anonymus einige Zeilen weiter vor:
To part the queen's proud kindred from the prince,
wo die Quarto *king* für *prince* setzt. Als „Prinz“ wird aber der Sohn Eduard's noch lange nachher allgemein bezeichnet, insofern er noch nicht gekrönt und proclamirt ist; und Buckingham am Wenigsten würde ihm hier schon den Königstitel geben.

Nicht gering ist ferner die Zahl der Umstellungen und Wortversetzungen, welche den Text der Quarto von dem der Folio unterscheiden. Dieselben sind entweder rein willkührlich gemacht, oder sie

sollen eine dem Geschmacke des Anonymus nicht einleuchtende Shakespearische Inversion beseitigen, oder endlich beruhn sie auf missverstandener Auffassung des Sinnes. Wir können auch von diesen drei Kategorieen nur einzelne Proben hervorheben:

A. 1, Sc. 3: *To be so baited, scorn'd and stormed at.*

Indem der Anonymus, vielleicht um den Gleichklang von *scorn'd* und *stormed* zu vermeiden, dafür theils änderte, theils umstellte:

To be thus taunted, scorn'd and baited at

übersah er, dass das *at* sich wohl nur auf das intransitive Verbum *to storm* beziehen sollte, nicht aber auf die transitiven Verba *to bait* und *to scorn.*

A. 1, Sc. 4: *So full of fearful dreams, of ugly sights.*

So die Folio, in richtiger Wortstellung, denn die „hässlichen Gesichte" erschienen dem Clarence ja erst in seinen „schrecklichen Träumen". Die Quarto aber stellt ungehöriger Weise um:

So full of ugly sights, of ghastly dreams.

Die Variante *ghastly* für *fearful* entspringt einer Tendenz des Anonymus, auf die wir noch zurückkommen werden, nämlich das Shakespearische Wort, wenn es ihm nicht stark genug scheint, durch ein stärkeres zu überbieten. — Die *ugly sights,* die hier erwähnt werden, bringt der Anonymus durch Umstellung bald nachher nochmals an:

What ugly sights of death within mine eyes!

Shakespeare hatte passender diesmal *ugly* auf *death* bezogen:

What sights of ugly death &c.

A. 1, Sc. 4: *That thus I have resign'd to you my charge.*

To you, das des Nachdrucks wegen voransteht, stellt der Anonymus nach: *my charge to you.*

A. 1, Sc. 3: *Thou slander of thy heavy mother's womb*

nennt Margarethe den Richard und sagt damit, seine Mutter habe diese Schmach ihres Schoosses schwer empfunden. Der Anonymus, der diesen Sinn von *heavy* nicht erfasste, setzte das Adjectiv vor *womb,* wo es im Sinne von „schwanger" ziemlich überflüssig steht.

A. 4, Sc. 4: *Without her follows to myself and thee,*
Herself, the land and many a Christian soul
Death, desolation, ruin and decay.

So zählt Richard in richtiger Reihenfolge das Unheil auf, das Allen droht, wenn sein Ehebund mit der Tochter der Elisabeth vereitelt wird. Erst denkt er an sich, dann an die Königin, auf die er einwirken will, dann an deren Tochter, zuletzt an das Land und dessen [Be]wohner. Der Anonymus lässt aber Richard erst an das Land

denken, das in dieser verballhornisirenden Umstellung ganz von seinen, dazu gehörenden Bewohnern losgerissen wird:

Without her follows to this land and me,
To thee, herself, and many a Christian soul
Sad desolation, ruin and decay.

Dabei muss das müssige Epitheton *sad* an die Stelle des ganz unentbehrlichen *death* treten. Den genannten Personen droht der Tod, dem Lande und dessen Bewohnern Verwüstung, Ruin und Verfall.

Bei der Unmasse von Verbesserungen, welche der Anonymus dem Texte unseres Dichters angedeihen liess, kann es auffallen, dass er die Reime unberührt gelassen hat. Freilich spielen dieselben in Richard III. keine grosse Rolle; sie erscheinen in der Regel nur zum Abschlusse einzelner Scenen und bloss ausnahmsweise an andern Stellen. An einer solchen hat jedoch der Anonymus einmal den vom Dichter zur Bezeichnung eines lyrischen Pathos gesetzten Reim zerstört:

A. 1, Sc. 4: *And, for unfelt imaginations*
They often feel a world of restless cares,
So that between their titles, and low name,
There's nothing differs but the outward fame.

Brakenbury stellt in diesem betrachtenden Monologe die hohen Ehrennamen und Ehrenrechte *(titles)* der Fürsten dem bescheidenen Namen eines geringen Mannes *(low name)* gegenüber und findet den ganzen Unterschied zwischen Beiden darin, dass von den ersteren überall gesprochen wird *(outward fame).* Weil aber die *titles* in ihrer Menge im Plural stehen, meint der Anonymus, müsse auch der bescheidene Name des Einzelnen den Plural annehmen, und ändert deshalb *names.* — Den Plural, den er hier ungehörig und zum Schaden des Reimes hereinbringt, beseitigt er ebenso ungehörig zwei Zeilen vorher, wo er *imagination* für *imaginations* setzt. Der Dichter stellt hier den Gegensatz auf zwischen den nur eingebildeten, nicht wirklich empfundenen oder genossenen Vorzügen eines fürstlichen Ranges und einer Fülle nimmer ruhender Sorgen. Es sind also beiderseits Collectivbegriffe, die als solche den Plural erfordern.

Schon oben sahen wir gelegentlich, dass der Anonymus auch da geändert hat, wo ihm das Shakespearische Wort nicht prägnant und energisch genug erschien. Wir wollen nun von dieser Art von Emendationen einige Beispiele geben und daneben auch Proben umgekehrter Art, d. h. wo der Shakespearische Ausdruck für den zahmen Geschmack des Anonymus zu stark oder zu absonderlich klingen mochte.

A. 1, Sc. 1: *Unless to see my shadow in the sun.*
Dass blosse „Sehen“ des Schattens genügte dem Anonymus nicht; er machte ein „Spähen“ daraus: *to spy* für *to see,* obwohl es eben keiner Späheraugen bedarf, um den eignen Schatten in der Sonne zu entdecken.
A. 1, Sc. 2: *So I might live one hour in your sweet bosom.*
Der Anonymus mochte finden, dass es sich an einem süssen Busen besser „ruhen“ als „leben“ lasse, und änderte deshalb *rest* für *live.* Er übersah dabei, dass *live* in einer Antithese zu *death* des vorigen Verses stand:

To undertake the death of all the world.

Ibid.: *And if thy poor devoted servant may*
But beg one favour at thy gracious hand;

servant war dem Anonymus nicht bestimmt genug; er machte *suppliant* daraus und anticipirte damit tautologisch den Inhalt des folgenden Verses.
A. 1, Sc. 4: *What was your dream, my lord? I pray you tell me.*

Brakenbury's Bitte, dass Clarence ihm seinen Traum erzählen möge, schien dem Anonymus nicht dringlich genug. Er setzte deshalb:

What was your dream? I long to hear you tell me.

So, mit Weglassung der respectvollen Anrede *my lord* und des respectvollen *I pray you,* durfte etwa ein Höhergestellter oder Gleichgestellter zu Clarence reden, nicht aber der untergebene und ergebene Brakenbury.
A. 2, Sc. 2: *Or, like obedient subjects, follow him*
To his new kingdom of ne'er-changing night.

Die Variante der Quarto *of perpetual rest* ist nicht nur trivialer als die Lesart der Folio, sondern passt auch wenig in den Context, in den Sinn der Königin, die hier in ihrer Trostlosigkeit und Verzweiflung keine tröstlichen Bilder sucht, sondern eher abschreckende und melancholische, wie das Bild von einem Schattenreich, das hier unserm Dichter offenbar vorgeschwebt hat.
A. 2, Sc. 4: *Or let me die, to look on earth no more.*

Indem der Anonymus *death* für *earth* setzte, hat er durch die Zusammenstellung von *die* und *death* der Stelle eine prägnante Pointe gegeben, die ganz Shakespearisch aussieht und deshalb unbeanstandet in die späteren Ausgaben übergegangen ist. Fassen wir jedoch diesen Passus im Zusammenhange mit der ganzen Rede der Herzogin auf, so erkennen wir, dass die scheinbar mattere Lesart *earth* doch die richtigere sein möchte. Das Land, die Erde ist durch alle Greuel der Verwüstung, die darüber so manches Jahr lang vor den Augen

der Herzogin hingegangen sind, ihr so verleidet, dass sie sterben möchte, um endlich von diesem Anblick befreit zu werden.

A. 3, Sc. 1: *Prince. Richard of York! how fares our noble brother?*
York. Well, my dear lord; so must I call you now.

Die Anrede des Prinzen an seinen jüngern Bruder, den er zum ersten Mal seit dem Tode des königlichen Vaters hier wiedersieht, ist in ihrer Förmlichkeit scherzhaft gemeint. Der jüngere Prinz geht ebenso scherzhaft darauf ein, indem er seinen Bruder zwar als seinen Herrn anredet, aber doch das vertrauliche *dear* hinzufügt. Der Anonymus verwischt sowohl die Nüance des Förmlichen in dem ersten Verse, wie die der Herzlichkeit in dem zweiten, wenn er *our loving brother* und *my dread lord* ändert.

A. 3, Sc. 2: *And at the other is my good friend Catesby.*

Wenn Hastings hier den Catesby als seinen guten Freund bezeichnet, so folgt der Dichter darin ganz seinem Chronisten an der entsprechenden Stelle. Es heisst da bei Holinshed: *My lord (quoth the Lord Hastings) on my life never doubt you: for while one man is there which is never thence, never can there be any thing once moved that should sound amiss towards me, but it should be in my ears ere it were well out of their mouths. This meant he by Catesby, which was of his near secret council and whom he very familiarly used, and in his most weighty matters put no man in so special trust &c.* — Der Anonymus aber, der den Chronisten nicht gelesen zu haben scheint, hielt das *my good friend* im Munde eines hohen Herrn für eine zu weitgehende Herablassung und setzte das nichtssagende *my servant Catesby* dafür.

A. 5, Sc. 3: *Make us thy ministers of chastisement,*
That we may praise thee in thy victory.

Schon im Eingange seines Gebets hat Richmond sich als den Feldherrn Gottes bezeichnet; und wie die eventuelle Niederlage des Feindes als ein göttliches Strafgericht aufgefasst wird, so ist auch der eventuelle Sieg Richmond's ein Sieg Gottes. Der Anonymus verstand das so wenig, dass er *the victory* für *thy victory* setzte.

Ibid.: *Let us be laid within thy bosom, Richard,*
And weigh thee down to ruin, shame and death.

Die Lesart *laid* mochte dem Anonymus, wie später dem Herausgeber Theobald als *a poor feeble reading* erscheinen, und er setzte deshalb an deren Stelle das ähnlich klingende *lead,* das, als viel prägnanter, denn auch seinen Platz in den meisten späteren Ausgaben behauptet hat. Es fragt sich nur, ob Shakespeare den Tropus *lead* so unvermittelt hier gebraucht und den im Uebrigen aller

Metaphern baaren Reden der Geistererscheinungen eingefügt haben würde. So erscheint das *Let us be laid &c.* in Verbindung mit dem folgenden Verse als eine Variation des vorher schon dreimal wiederholten:

Let me sit heavy on thy soul to-morrow.

Eine passende Parallelstelle bietet auch Shakespeare's Richard II, wo es A. 1, Sc. 2 heisst:

Be Mowbray's sins so heavy in his bosom,
That they may break his foaming courser's back.

Dem Anonymus wurde seine Emendation *lead* wahrscheinlich durch den kurz vorhergehenden Vers Richmond's suppeditirt:

Lest leaden slumber peise me down to-morrow.

Einer noch allgemeineren Zustimmung, als die zuletzt besprochene Lesart der Quarto hat sich eine andre Aenderung des Anonymus von Seiten der spätern Herausgeber zu erfreuen gehabt, welche, als für sich allein stehend und keiner der aufgestellten Kategorien angehörig, hier erwähnt werden mag. Nach den Worten des Königs Eduard (A. 2, Sc. 1):

There wanteth now our brother Gloster here
To make the blessed period of this peace,

tritt Richard in Begleitung seines Vertrauten Ratcliffe auf, und Buckingham sagt:

And in good time,
Here comes Sir Richard Ratcliffe and the duke.

Es folgt sodann die Bühnenweisung: *Enter Ratcliffe and Gloster.* — So ist das Arrangement der Folio und so wird also auch das der Aufführung gewesen sein wie der Dichter es vorschrieb. Da aber im Verlauf der Scene Ratcliffe, als eine untergeordnete Persönlichkeit, in diesem fürstlichen Kreise weder das Wort nimmt, noch angeredet wird, so hielt der Anonymus es für angemessen, ihn ganz zu streichen, Gloster allein auftreten zu lassen und Buckingham's Rede demnach so zu ändern:

And, in good time, here comes the noble duke.

Er übersah dabei einen wesentlichen Zug in Shakespeare's Dramatik, dass nämlich zur Orientirung des Publikums auf die Stellung der in die Handlung miteingreifenden Personen möglichst frühzeitig hingedeutet werde. Deshalb führt der Dichter schon hier uns den getreuen Helfershelfer Gloster's persönlich und mit geflissentlicher Namensnennung vor, damit wir bei seinem nächstfolgenden Auftreten (A. 3, Sc. 2) wissen, wer denn der Mann ist, der auf Gloster's Befehl die Hinrichtung der Verwandten der Königin Elisabeth

zu beaufsichtigen hat. Es drängt sich uns auch hier wieder die so oft schon erörterte Frage auf: Ist es wahrscheinlicher, dass Shakespeare bereits bei der Anlage und Abfassung seines Dramas den Ratcliffe in Gloster's Begleitung auftreten liess, in scenischer Berechnung und Berücksichtigung der Rolle, die er später zu spielen hatte, oder dass der namenlose Abschreiber, B 2, wie ihn die Cambr. Edd. annehmen, dem solch ein Shakespearischer Calcül doch kaum zuzutrauen wäre, hier nachträglich eine stumme und unbeachtete Person in den Text hineingebracht?

Von den Aenderungen, welche die Folio von der Quarto unterscheiden, sagen die Cambr. Edd., nachdem sie die „rein willkührlichen" charakterisirt haben: *but more frequently they appear to have been made in order to avoid the recurrence of the same word, even where the recurrence adds to the force of the passage.* Von unserm Standpunkte aus können wir auch dieser Wahrnehmung nur beistimmen, insofern allerdings der Quartotext viele Fälle von Wiederholungen desselben Wortes aufweist, die in der Folio vermieden sind. Es fragt sich aber, ob in den betreffenden Fällen ein nachweislich Shakespearischer Redegebrauch vorliegt oder vielmehr die Tendenz des Anonymus, durch Wiederholung desselben Wortes irgend einem beliebigen Passus einen unmotivirten Nachdruck zu verleihen? Umgekehrt sind auch die Fälle nicht selten, wo der Anonymus eine vom Dichter selbst durch Wiederkehr desselben Wortes beabsichtigte Potenzirung durch die Vertauschung des einen Wortes mit einem andern verwischt hat. — Einige Beispiele mögen beiderlei Verfahren erläutern.

A. 1, Sc. 1: *Vouchsafe, divine perfection of a woman,*
Of these supposed crimes, to give me leave,
By circumstance but to acquit myself.

Anne. *Vouchsafe, diffus'd infection of a man*
Of these known evils but to give me leave,
By circumstance to curse thy cursed self.

Man sieht, wie sich in dieser Rede und Gegenrede Alles entspricht, theilweise in wörtlicher Wiederholung, theilweise im Wortklange *(divine perfection-diffus'd infection)*, theilweise endlich im bewussten Gegensatz, wo also eine Wortwiederholung oder ein Wortanklang unstatthaft sein würde. So wird dem, was Gloster als *supposed crimes* d. h. ihm fälschlich zugeschriebne Verbrechen bezeichnet, Anna's Bezeichnung *known evils* d. h. anerkannte Uebel,

entgegengestellt. Indem nun der Anonymus *supposed evils* setzte, um die Rede der Gegenrede noch näher anzupassen, übersah er, dass nur das bestimmte Wort *crimes* hier die deutliche Beziehung auf Gloster, als den Thäter dieser „Verbrechen" enthält und daher nicht mit dem beziehungslosen *supposed evils* vertauscht werden darf. — Andrerseits zerstörte der Anonymus den echt Shakespearischen Gleichklang der entsprechenden Versanfänge: *Vouchsafe — Of these — By circumstance,* indem er der genaueren Construction zu lieb *For these known evils* setzte. Shakespeare construirte freier, etwa so: *vouchsafe to give me leave, of these known evils, to curse thyself.*

Ibid.: *The better for the King of Heaven that hath him.*

„Um so besser ist es für den König des Himmels, der ihn jetzt besitzt", erwidert Gloster in frivolem Spotte auf das Lob, welches Anna dem todten König Heinrich zollt. Der Anonymus aber, indem er *The fitter* setzt, anticipirt und schwächt zugleich durch diese Tautologie einen Gedanken, den Gloster erst in der nächsten Rede äussert:

For he was fitter for that place than earth.

A. 1, Sc. 3: Buckingham versucht zweimal den Redestrom Margarethen's und ihrer Verwünschungen zu unterbrechen. Das erste Mal ruft er ihr zu:

Peace, peace, for shame, if not for charity

und das zweite Mal

Have done, have done.

Der Anonymus, indem er gleich das erste Mal *Have done* setzte und dann das zweite Mal das doppelte *have done* vereinfachte, verkannte die Steigerung von dem milderen *Peace, peace* zu dem stärkeren *Have done, have done.* — Eine ähnliche Steigerung verwischt der Anonymus in einer nächstfolgenden Rede der Margarethe, wo sie den Buckingham vor Gloster warnt:

O Buckingham, take heed of yonder dog

und einige Zeilen weiter:

Have not to do with him; beware of him.

Das Eindringliche dieser Warnung wird durch den Wechsel des Ausdrucks besser verstärkt als durch die Wiederholung, wie in der Quarto, wo *beware* schon für *take heed* gesetzt ist.

A. 1, Sc. 4: *Methought that Gloster stumbled; and, in falling,*
Struck me, that thought to stay him, over-board.

Die Steigerung von dem blossen Straucheln zu dem Fallen ist in der Quarto verwischt durch die müssige Wiederholung des vorhergehenden Wortes in *in stumbling.* — In derselben Scene erwidert

Clarence auf die Frage des ersten Mörders, was ihn denn veranlasst habe, den jungen Prinzen Eduard in der Schlacht von Tewkesbury umzubringen:

My brother's love, the devil, and my rage.

Daran schliesst sich dann die Replik des Mörders:

Thy brother's love, our duty, and thy faults
Provoke us hither now to slaughter thee.

Der Anonymus beseitigt das gewichtige Motiv *our duty*, dass nämlich die Mörder nur ihre Unterthanenpflicht erfüllten, indem sie den Befehl ihres Königs vollziehn, und wiederholt dafür, wahrscheinlich um im Sinne der Cambr. Edd. „den Eindruck des Passus zu verstärken", aus dem Vorhergehenden noch einmal *the devil.* Die Mörder werden aber schwerlich dem Clarence gegenüber an dieser Stelle zur Rechtfertigung ihrer Unthat sich auf den Teufel berufen wollen.

A. 2, Sc. 1: *Whenever Buckingham doth turn his hate*
Upon your grace, but with all duteous love
Doth cherish you and yours, God punish me &c.

Auch in diesen Worten Buckingham's an die Königin liegt eine Steigerung vor: er will die Königin nicht nur nicht hassen, sondern sogar sie sammt allen Ihrigen hegen und pflegen. Diese Steigerung und zugleich die hier nicht unwesentliche Respectsbezeugung der Anrede geht aber verloren, wenn man mit der Quarto *On you and yours* für *Upon your grace* liest.

A. 2, Sc. 4: *How, my young York? I prithee let me hear it*

fragt die Herzogin ihren Enkel, und er erwidert:

Marry, they say, my uncle grew so fast,
That he could gnaw a crust at two hours old;
'Twas full two years ere I could get a tooth.
Grandam, this would have been a biting jest.

Indem der Anonymus *my pretty York* im ersten Verse und *a pretty jest* im letzten setzte, schädigte er im erstern Falle bloss das Metrum, im letztern aber die Pointe des Wortwitzes mit *biting,* das sich zugleich auf das frühzeitige Beissen Gloster's und auf das Beissende dieses Spasses bezog. Ob auch hier die Wiederkehr des nichtssagenden Wortes *pretty* „den Eindruck des Passus verstärkt", scheint doch sehr fraglich. — In der vorhergehenden Scene verwischt umgekehrt der Anonymus eine Wortbetonung Shakespeare's:

When great leaves fall, then winter is at hand

indem er *the* für *then* setzt, den sehr überflüssigen bestimmten Artikel für das im Gegensatz zu *when* stehende *then.*

Das hier beseitigte *then* fügt der Anonymus in der folgenden Scene (A. 2, Sc. 4) wieder einer Frage der Herzogin bei: *What is thy news?* in der Folio, *news then?* in der Quarto. — Derselbe Bote, an den diese Frage gerichtet wird, erwidert dann weiterhin auf eine Frage des Erzbischofs:

Why, or for what the nobles were committed
Is all unknown to me, my gracious lord.

Für *the nobles* setzt der Anonymus *these nobles*, wie er überhaupt vielfach, zur Verstärkung des Nachdrucks, da Demonstrativpronomina anwendet, wo Shakespeare sich mit dem einfachen Artikel begnügt hat. Für *my gracious lord* setzt er ferner *my gracious lady*, obwohl in der Quarto wie in der Folio der Erzbischof die Frage an den Boten richtet, und nicht die Königin, die erst nachher das Wort nimmt mit dem Klageruf:

Ah me, I see the ruin of my house.

Auch hier hat der Anonymus theils willkührlich, theils unverständig geändert:

Ah me, I see the downfall of our house.

Da der Bote nur die Verhaftung der Verwandten der Königin gemeldet hatte, so konnte Elisabeth füglich nur von dem Sturz ihres Hauses, nicht etwa des Hauses York, das noch nicht direct bedroht war, reden.

Endlich noch ein Fall, wo der Anonymus ein Shakespearisches substantivisches Compositum nicht verstand:
A. 4, Sc. 3: *Come to me, Tyrrel, soon at after-supper.*
Der Anonymus setzte dafür: *soon and after supper.*

Unsere bisherigen Untersuchungen mussten, zu besserer Begründung unserer Hypothese von der Entstehung des Quartotextes und von der überwiegenden Autorität des Foliotextes, sich ausschliesslich mit den Mängeln des ersteren und mit den Vorzügen des letzteren befassen. Die Unparteilichkeit wie die Vollständigkeit unserer vergleichenden Kritik verlangt aber, dass wir auch im Quartotext etwaigen Spuren der ursprünglichen Shakespearischen Dichtung nachforschen, die möglicherweise durch Nachlässigkeit im Foliotext sich verwischt oder verloren hätten. Müsste es doch von vornherein wunderbar erscheinen, bei der notorischen Fahrlässigkeit, mit welcher di[illegible]ntausgabe der Shakespearischen Dramen besorgt wurde, [illegible]rama, wie Richard III., ungefähr dreissig Jahre nach [illegible]ung aus der Theaterhandschrift ganz intact in den

ruck der Folio übergegangen wäre. Und ebenso wunderbar wäre
s, wenn unser Anonymus, dem eine Abschrift des Dramas verhält-
issmässig bald nach dessen erster Aufführung vorgelegen, bei aller
aasslosen Willkührlichkeit seiner Aenderungen nicht gelegentlich
in Wort oder eine Stelle des ursprünglichen Textes besser und
ollständiger bewahrt und wiedergegeben haben sollte, als der so
iele Jahre später, vielleicht nach der Abschrift einer Abschrift her-
estellte Druck der Folio es in einzelnen Fällen gethan. In der
'hat bietet uns schon die erste Scene einige Beispiele, wo das Aechte
der Quarto, das aus Lesefehlern und Auslassungen herrührende
nächte in der Folio zu suchen ist.

My lady Grey, his wife, Clarence, 'tis she
That tempers him to this extremity.

o hatte der Anonymus ganz richtig in seiner Handschrift gelesen
nd in der Quarto wiedergegeben. Aber schon die zweite Quarto
atte das gewöhnlichere *tempts* für das in dem Sinne „modeln,
earbeiten" weniger häufige *tempers* gesetzt. So blieb *tempts* (oder
mps) in allen folgenden Quartos und ging auch in die Folio über
it der nöthiggewordenen Versergänzung *harsh extremity.* Letztere
etrische Correctur lässt vermuthen, dass die Schauspieler auch
ei der Aufführung das ächte Shakespearische Wort verloren hatten
nd den unvollständigen Vers so auf eigne Hand ergänzten.

Ibid.: *Heard you not, what an humble suppliant*
Lord Hastings was to her for his delivery.

a die Bezugnahme auf die Geliebte des Königs, die Mistress Shore
ier kaum zu entbehren ist, so scheint diese Lesart der Quarto
uthentischer, als die Emendation der zweiten Folioausgabe:

Lord Hastings was for his delivery

att des *Lord Hastings was for her delivery* der ersten Folio.

Ibid.: *Now, by Saint Paul, that news is bad indeed.*

a Gloster auch sonst überall bei St. Paul schwört, so ist auch
ier die Lesart der Quarto gewiss die richtige, und die der Folio,
Tow, by St. John, &c., aus Versehen in den Text gerathen, sei es
hon aus Shakespeare's Hand oder aus der eines Copisten.

. 1, Sc. 2: *Than I can wish to adders, spiders, toads,*
Or any creeping venom'd thing that lives.

o liest die Quarto mit besserer Coordinirung der Namen von gif-
gen kriechenden Thieren. Die Lesart der Folio *to wolves, to spiders,*
ads &c. scheint ihre natürlichste Erklärung darin zu finden, dass
hakespeare zuerst bei Gloster an ein Gleichniss mit dem Wolfe
edacht hat. Als er dann den begonnenen Satz anders formulirte

fügte er vielleicht am Rande die Verbesserung, *to adders* für *to wolves, to* hinzu, eine Verbesserung, die aber nur der Anonymus der Quarto beachtet zu haben scheint. Aehnlich mag es sich verhalten mit

A. 1, Sc. 3: *And cheer his grace with quick and merry words.*

Hier mag Shakespeare zuerst, wie in der Folio steht, *eyes* geschrieben und dann das passendere *words* an dem Rande hinzugefügt haben.

Am natürlichsten erscheinen in der Theaterhandschrift Verwechslungen der häufig nur in Abkürzungen verzeichneten Eigennamen, welche der Anonymus, der ja überhaupt Shakespeare's Ungenauigkeit, z. B. in der Construction oder im wechselnden Gebrauche von *thou* und *you*, von *I* und *we*, überall zu reguliren suchte, dann leicht berichtigen mochte. So steht zu Anfang des zweiten Aktes bei der vom Könige unternommenen Friedensstiftung in der Quarto:

Rivers and Hastings, take each other's hand,

wo die Folio *Dorset and Rivers* liest, was Rowe, mit der Quartolesart unbekannt, in *Hastings and Rivers* umänderte. — Ebenso, in Folge ähnlicher, vom Setzer missverstandener Abkürzung, steht gegen das Ende der folgenden Scene zweimal in der Folio *London* für das richtige *Ludlow* der Quarto.

In andern Fällen, wo es sich um Eigennamen handelt, erinnern wir uns, wie Shakespeare auch sonst aus Versehen leicht die Localitäten, die er im Sinne hat, verwechselt, wie er z. B. in *Merchant of Venice* (A. 3, Sc. 4) *Mantua* für *Padua*, und in *Two Gentlemen of Verona* wiederholt sogar drei Städtenamen *(Padua, Milan, Verona)* an verkehrter Stelle namhaft macht. Vollends war solche Verwechslung leicht möglich, wo, wie zu Anfang von A. 2, Sc. 4, der Dichter den Bericht seines Chronisten vor Augen hatte und sich dadurch verwirren liess, dass Holinshed Dinge meldete, die der Erzbischof, dem die betreffenden Worte in den Mund gelegt werden, füglich noch nicht wissen konnte. So schrieb Shakespeare wahrscheinlich, wie die Folio liest:

Last night, I heard, they lay at Stony-Stratford
And at Northampton they do rest to-night.

Der Anonymus der Quarto, welcher wohl wusste, dass man auf dem Wege von Ludlow nach London zuerst nach Northampton und dann nach Stony-Stratford gelangt, änderte in geographischer Berichtigung:

Last night, I hear, they lay at Northampton,
At Stony-Stratford will they be to-night.

Dass die Lesart der Quarto die ursprüngliche gewesen und aus metrischen Gründen in die der Folio umgeändert worden sei, wie Malone und nach ihm die Cambr. Edd. annehmen — dieser Vermuthung widerspricht Alles, was sich aus unserer früheren Vergleichung der metrischen Beschaffenheit der beiden alten Ausgaben uns ergab: dass nämlich der correctere Versbau des Foliotextes, gegen den so vielfach incorrecten des Quartotextes gehalten, als ein Zeugniss für die Priorität des erstern gelten darf. Zudem ist doch weder unserm Dichter, noch dem Herausgeber des Richard III. in der Folio zuzutrauen, dass sie, zur bessern Abrundung des Verses, zwei Englische Städte versetzen und der Geographie dergestalt in's Gesicht schlagen sollten.

A. 4, Sc. 4: *Airy succeeders of intestate joys.*

So las der Anonymus richtig seine Handschrift, während Andre später, den Sinn der kühnen Metapher *intestate joys* nicht fassend, das gewöhnlichere *intestine joys* herauslasen und in die Folio brachten.

A. 5, Sc. 3. Auf den ersten Anblick scheint die Entscheidung nicht schwer zwischen der ganz verständlichen Lesart der Quarto:

I'll strive with troubled thoughts to take a nap

und der ganz unverständlichen der Folio:

I'll strive with troubled noise to take a nap.

Bei näherer Erwägung jedoch wollen die *troubled thoughts* zu dem reinen Bewusstsein und dem festen Gottvertrauen Richmond's nicht recht passen und stehen auch in offenbarem Widerspruch mit dem, was bald nachher der Geist des Hastings dem Sanftschlummernden zuruft:

Quiet untroubled soul, awake, awake.

Dadurch gewinnt denn Grant White's Emendation *troubled with noise* an Gewicht. In der Handschrift mochte das *with* an verkehrter Stelle eingefügt sein, so dass der Anonymus sich veranlasst sah, das sinnlose *with troubled noise* in *with troubled thoughts* umzuändern. — Eine ähnliche verkehrte Wortstellung mag auch in einer folgenden Rede Richard's, wo er aus schweren Träumen auffährt, eine falsche Lesart der Folio und eine ebenso falsche Verbesserung des Anonymus veranlasst haben:

The lights burn blue; is it not dead midnight,

so stand wahrscheinlich in der Handschrift, ohne Fragezeichen und ohne grossen Anfangsbuchstaben des zweiten Satzes. Daraus wurde denn: *It is not dead midnight* in der Folio, und *It is now dead midnight* in der Quarto. Richard will sagen: „Ist es nicht todtenstille Mitter*nacht, in der sich* Nichts regt, ich also Nichts zu

fürchten habe?" — Die Lesart der Quarto aber will nicht recht in den Context passen.

Eine ähnliche Nachlässigkeit der Interpunktion in der Handschrift mag auch in Richard's Rede an sein Heer eine Abweichung der Folio von dem Shakespearischen Text, der hier schon durch den Versbau geschützt sein sollte, herbeigeführt haben:

Fight, gentlemen of England, fight, bold yeomen.

Indem man das *bold,* das adjectivisch zu *yeomen* gehört, adverbial zu *fight* zog, lag es nahe, die richtigere adverbiale Form *boldly* zu setzen, wie wir in der Folio lesen. Der Anonymus erkannte sehr wohl die von Shakespeare beabsichtigte Verbindung *bold yeomen.* — Beachtenswerth erscheint jedoch der Umstand, dass dieses *boldly* sich in allen Quartos, mit Ausnahme der ersten, findet und möglicherweise aus der dritten Quarto von 1602 in die Folio hinübergenommen sein könnte. Auf eine gelegentliche, wenn auch sehr vereinzelte Uebereinstimmung dieser dritten Quarto und der Folio ist schon früher von verschiedenen Herausgebern hingewiesen worden; und die Cambr. Edd. haben, wie wir in dem obigen Citat ihrer Vorrede sahen, zur Erklärung dieser auffälligen Thatsache die Vermuthung aufgestellt, dass die Handschrift, aus der die Folio abgedruckt wurde, an einzelnen Stellen, wo sie schadhaft und unleserlich geworden, mit Hülfe eines Exemplares der dritten Quarto ergänzt sein mag. Diese plausible Hypothese erklärt vielleicht und am Natürlichsten einen letzten Fall, den wir hier zu verzeichnen haben, wo die Quarto entschieden den Vorzug vor der Folio verdient. Der Schlussvers unserer Scene (A. 5, Sc. 3) lautet in der ersten Quarto:

Upon them! Victory sits on our helms,

und so muss er auch in der Shakespearischen Urschrift gelautet haben. Da diese aber an der betreffenden Stelle aus irgend welchem Grunde nicht für den Druck der Folio benutzt werden konnte, so hielt man sich an die dritte Quarto und entlehnte aus ihr den Druckfehler *helpes.* — Vielleicht liesse sich aus einer gelegentlichen Benutzung der dritten Quarto für die Folio auch die vorher besprochene Variante *tempts* für *tempers* (A. 1, Sc. 1) erklären. Die dritte Quarto hat nämlich *temps* für *tempers* der ersten Quarto.

Endlich erübrigt uns noch eine Prüfung der nicht sehr zahlreichen Verse und Halbverse, welche sich nur in der Quarto, nicht in der Folio finden. Nach dem bisher Ermittelten kann deren Herkunft eine zwiefache sein: entweder aus Shakespeare's Feder, so

dass sie bei der Anfertigung späterer Abschriften und beim Drucke der Folio zufällig übersehen und übergangen wurden, oder aber aus der Feder des Anonymus, dem wir nach seiner sonstigen Beflissenheit gar wohl zutrauen dürfen, dass er den Shakespearischen Text, den er so vielfach verbessert, auch gelegentlich erweitert haben möchte.

A. 1, Sc. 3: *Makes him to send that he may learn the ground.*
So schliesst die Königin ihre Rede, in der sich *the ground* bezieht auf das Vorhergehende: den Grund des Hasses, welchen Richard gegen die Königin hegt und äussert, will der König gern erfahren und hat deshalb seinen Bruder herbeschieden. Dem Anonymus, hier wie überall um die platteste Deutlichkeit bemüht, schien dieser Schluss des Satzes zu abrupt. Er erweiterte ihn deshalb:

Makes him to send that thereby he may gather
The ground of your ill-will and so remove it.

A. 1, Sc. 4: *I'll not meddle with it; it is a dangerous thing.*
Die letzten fünf Worte, die sich nur in der Quarto finden, sind eine ungeschickte Anticipirung dessen, was die Folio viel passender erst im Verlaufe dieser Rede des Mörders hat: *it is turn'd out of towns and cities for a dangerous thing.*

Ibid.: *I charge you, as you hope to have redemption*
By Christ's dear blood shed for our grievous sins.
Hier bietet die Quarto den unzweifelhaft echten Shakespearischen Text, den die Theaterhandschrift und nach ihr die Folio in obligater Berücksichtigung des Statuts gegen jede Profanation des göttlichen Namens auf der Bühne uns nur verstümmelt bietet:

I charge you, as you hope for any goodness.

A. 1, Sc. 2: In den kurzen, in dreifüssigen Halbversen abgefassten Wechselreden zwischen Anna und Gloster, beginnend mit Anna's *I would I knew thy heart* fehlt in der Folio Anna's letzte Replik:

To take is not to give.

Unserer Auffassung des ganzen Zusammenhanges gemäss kann diese Auslassung nur eine zufällige sein, da Gloster's eben vorhergehendes Wort *Vouchsafe to wear this ring* eine Replik Anna's, mag sie nun zustimmend oder weigernd ausfallen, zu erfordern scheint; wie denn auch eine Replik Anna's andrerseits den Umstand erklären und rechtfertigen muss, dass gleich nachher Anna den Ring Gloster's an ihrem Finger hat, und zwar so viel wir sehen, nicht mit brutaler Gewalt, sondern in freundlicher Weise ihr angesteckt. Wir können daher der Vermuthung Oechelhäusers in seinem oben

bereits erwähnten Essay über Richard III. nicht beistimmen, als ob Shakespeare selbst aus ästhetischen Gründen diese Replik Anna's später gestrichen habe. Wir können das nicht, theils weil wir überhaupt, wie unsre ganze Abhandlung zeigt, unsern frühern Glauben an eine bessernde Ueberarbeitung des Dramas durch den Dichter selbst, deren Spuren wir überall in dem Foliotext zu finden vermeinten, aufzugeben uns genöthigt sahen, theils weil, wenn Shakespeare aus ästhetischen Gründen an dieser Stelle das von ihm zuerst Geschriebne wieder strich, er aus denselben Gründen auch nothwendig das Folgende bedeutend im Interesse einer relativ günstigeren Charakteristik der Anna hätte modificiren müssen. Die Variante des nächsten Verses:

Look, how my ring encompasseth thy finger,

wie die Folio, oder *how this ring,* wie die Quarto liest, scheint uns zu der eben erörterten Frage nicht in solcher Beziehung zu stehen, wie Oechelhäuser sie muthmaasst. Der Anonymus setzte *this ring* lediglich in seiner uns längst bekannten Wiederholungsmanier, weil Gloster eben vorher gesagt hatte: *Vouchsafe to wear this ring.* Freilich verwischte er damit die Shakespearische Antithese *my ring — thy finger.* — Nur so viel können wir dem verehrten Verfasser des trefflichen Essay über Richard III. einräumen, dass die erst von Johnson hinzugefügte Bühnenweisung *She puts on the ring* unhaltbar sein mag, d. h. dass nicht Anna sich selber den Ring an den Finger steckt, sondern dass Gloster ihn ihr ansteckt. In dem Falle wäre also die Bühnenweisung, welche Capell zu Gloster's Worten: *Look how this ring &c.* hinzufügt: *Putting it on* vorzuziehen.

A. 2, Sc. 2. *With all our hearts* erwiedern in der Quarto mit Einer Stimme Elisabeth und die Herzogin auf Gloster's Aufforderung:

Madam, and you, my sister, will you go
To give your censures in this weighty business.

Möglich ist es allerdings, dass die vier Worte zufällig in der Folio fehlen, aber ihre Farblosigkeit verstattet auch die Annahme, dass der Anonymus hier eine Antwort von Seiten der Fürstinnen vermisst hat, die der Dichter in Gloster's Sinne gar nicht zu geben beabsichtigte. — Ebenso tragen vorher in derselben Scene zwei der Herzogin in den Mund gelegte, in der Folio fehlende Verse den Anschein einer Ergänzung von Seiten des Anonymus an sich:

These babes for Clarence weep, and so do I:
I for an Edward weep, so do not they.

Sie sind eine unschöne Wiederholung der beiden vorhergehenden Zeilen:

She for an Edward weeps, and so do I:
I for a Clarence weep, so doth not she,

und wurden wahrscheinlich hinzugefügt, damit die Rechnung des folgenden Verses besser stimme:

Alas, you three on me, threefold distress'd.

Indess bezieht sich dieses *you three* füglich auf die vorhergehenden dreifachen Klagelaute der Elisabeth und der beiden Kinder des Clarence:

Ah, for my husband, for my dear lord Edward &c.

A. 3, Sc. 3: Einen charakteristischen Zusatz bringt die Quarto am Schlusse der Unterhandlungen der Londoner Bürger mit Gloster wegen seiner Annahme der Königskrone. In der Folio giebt Buckingham seine scheinbar vergeblichen Bemühungen auf mit den Worten:

Come, citizens, we will entreat no more,

und geht mit den Bürgern ab. — In der Quarto sagt er:

Come, citizens; 'zounds I'll entreat no more,

worauf dann Gloster ihn scheinheilig mahnt:

Oh, do not swear, my lord of Buckingham.

Man könnte annehmen, dass dieser Vers, so wie das eingefügte Fluchwort des vorhergehenden, der oben erwähnten Theatercensur zum Opfer gefallen sei und, deshalb aus der Bühnenhandschrift gestrichen, sich in der Folio nicht finde. Indess ist leicht zu constatiren, dass diese Censur an dem in Shakespeare's Dramen sehr oft wiederkehrenden Fluchwort *'zounds,* bekanntlich aus *God's wounds* abgekürzt, weiter keinen Anstoss nahm und dasselbe ungehindert passiren liess. Da ist es denn sehr unwahrscheinlich, dass ein so prägnanter Zug, wie ihn dieser Vers der Charakteristik Richard's hinzufügt, in der Theaterhandschrift, also auch in der Folio vernachlässigt sein sollte, wenn er wirklich von unserm Dichter herrührte. Wir sind also wohl berechtigt, ihn auf Rechnung des Anonymus zu setzen, der erst das *'zounds* und dann den folgenden Vers in den Text rückte, ohne viel zu fragen, ob das Eine wie das Andre hier grade sehr passend angebracht sei.

Der bedeutendste Zusatz, den die Quarto vor der Folio voraus hat, findet sich A. 4, Sc. 2. Richard knüpft darin zuerst an die vorhergehende Reminiscenz aus K. Henry VI. Third Part (A. 4, Sc. 6), wo der König Heinrich dem jungen Richmond die Königskrone prophezeit, eine andre, bis dahin nirgendwo in den vorhergehenden Dramen erwähnte, Reminiscenz einer ihm selber geltenden Prophezeihung eines irischen Barden. Dann folgt die Zurückweisung des

zudringlichen Mahners Buckingham, den Richard höhnisch und verdriesslich mit einem stets hämmernden Glockenmännchen vergleicht. — Die ganze Stelle trägt an und für sich ein so Shakespearisches Gepräge, dass die Hand des Anonymus unmöglich dabei im Spiel gewesen sein kann. Auch lässt ihre Auslassung deutlich eine Lücke verspüren. In der Folio fehlen die stets wiederholten Mahnungen Buckingham's an das Versprechen Richard's. Richard ist also kaum berechtigt, ihn so unwirsch zurückzuweisen, wie er es thut in den Worten, mit denen beide Texte wieder übereinstimmen:

Thou troublest me: I am not in the vein.

Das letzte *in the vein* weist ausserdem ganz entschieden auf Richard's eben vorhergehende Worte hin:

I am not in the giving vein to-day,

welche sich nur in dem Zusatze der Quarto finden. Die Auslassung dieses Passus von 17 Zeilen in der Folio lässt sich kaum auf eine bestimmte Absicht zurückführen und muss aus reiner Nachlässigkeit des Abschreibers oder Setzers entstanden sein.

Der letzte Zusatz der Quarto ist in A. 5, Sc. 3, nach dem Auftreten Ratcliff's im Zelte Richard's am frühen Morgen der Schlacht. Richard spricht da:

O, Ratcliff, I have dream'd a fearful dream!
What think'st thou, will our friends prove all true?

und Ratcliff erwidert:

No doubt, my lord.

Man hat diese dritthalb Zeilen für unentbehrlich und also nur aus Nachlässigkeit in der Folio ausgelassen gehalten, weil sonst Ratcliff's folgende Worte:

Nay, my good lord, be not afraid of shadows

unerklärlich sein würden, wenn Richard ihm von diesen „Schatten" Nichts gesagt hätte. Aber in der blossen Erwähnung eines „schrecklichen Traums" liegt noch keine Hindeutung auf die „Schatten", die dem König in diesem Traum erschienen sind. Viel eher ist anzunehmen, dass Ratcliff beim Eintreten die drei letzten Verse von Richard's Monolog:

Methought the souls of all &c.

die Shakespeare also geflissentlich und zum Anstoss mancher Kritiker gerade an diese Stelle setzte, noch gehört hat, ehe er sich mit den Worten *My lord!* dem Könige vorstellt. Da wird es denn ziemlich [wah]rscheinlich, dass der Anonymus der Quarto, wie es manchen späte[ren] [K]ritikern erging, in dem ursprünglichen Texte eine Beziehung [des R]atcliff'schen Verses *Nay, good my lord &c.* auf irgend ein vor-

hergehendes Wort Richard's vermisst und auf eigne Hand mit dem Zusatze der dritthalb Zeilen die vermeintliche Lücke ergänzt hat. Schwerlich that er das im Sinne des Dichters, der in der folgenden Zeile Richard deutlich genug aussprechen lässt, dass seine Furcht nicht die Furcht vor der Stärke des Feindes oder dem Abfall seiner Freunde, sondern die Furcht vor den „Schatten" sei. Der Gedanke, seine Soldaten zu belauschen, ob sie auch zuverlässig seien, kommt ihm erst später und ist hier in dem Verse des Anonymus:

What think'st thou, will our friends prove all true?

in der uns schon hinlänglich bekannten Weise ungehörig anticipirt. Sehen wir uns den ganzen Context mit unbefangenem Auge an, so finden wir, dass das Vorhergehende sich einfacher und natürlicher an das Nachfolgende fügt, wenn wir den störenden Zusatz der Quarto streichen.

Shakespeare und Dante.

Von

Wilhelm König.

Man hat es in alter wie in neuer Zeit öfter unternommen, Vergleiche und Parallelen zwischen grossen Dichtern und Künstlern, überhaupt zwischen Männern aufzustellen, die sich auf demselben oder auf verschiedenen Gebieten menschlichen Schaffens glänzend hervorgethan haben. So ist auch Shakespeare, der Unvergleichliche, dem Schicksal nicht entgangen, mit andern mehr oder weniger ebenbürtigen Grössen verglichen zu werden. Bei seiner Vielseitigkeit konnten allerdings mit vielen und den verschiedensten Koryphäen der Kunst und Poesie Vergleichungspunkte nachgewiesen werden, und wir wollen ein solches Verfahren nicht, wie es manchem vielleicht erscheinen wird, als ein müssiges und unfruchtbares bezeichnen, wenn dadurch die schärfere Prüfung einzelner Züge herbeigeführt und nicht, wozu allerdings die Gefahr vorhanden, durch die Bemühung, Aehnlichkeiten zu finden, das klare und unbefangene Urtheil getrübt, die Harmonie des Gesammtbildes beeinträchtigt wird. Am fruchtbarsten, ja nothwendig, werden solche Vergleiche allerdings grade bei den untergeordneteren Dichtern und Künstlern sein, welche mehr nachgeahmt als geschaffen haben, mehr den Spuren andrer gefolgt, als neue Wege gewandelt sind. Dagegen werden bei den Grössen ersten Ranges auch die geringeren und geringsten Beeinflussungen, welche sie von andern erfahren haben — und solche haben mehr oder weniger bei allen stattgefunden — mit um so [illegible]rerem Erfolge erforscht werden, je mehr dadurch ihr Ver[illegible]ss gefördert wird, wie denn überhaupt jeder darauf gerich-

teten Methode, wenn sie nur einiges Resultat verspricht, ihre Berechtigung zugestanden werden muss.

Bei Shakespeare hat man diese Beeinflussung, je mehr man seinen Werth als Dichter zu würdigen wusste, in um so grösserem Umfange erkannt, und er hat gewissermaassen an Originalität eingebüsst, was er als Künstler in unseren Augen gewonnen hat. So manches, was wir im einzelnen besonders bewunderten, was uns so zu sagen als ein recht origineller Einfall erschien, hat sich als eine Entlehnung von Andern gezeigt, und fast für alle seine Dichtungen haben ihm in Sage, Geschichte und älteren Erzählungen und Dramen die Stoffe in mehreren bald mehr bald weniger vollendeten Verarbeitungen vorgelegen, welche er dann allerdings mit der grössten Freiheit, in sehr einzelnen Fällen auch wohl zum Schaden seiner Schöpfung mit zu grosser Treue benutzt hat.

Vor allem war es die italienische Literatur, welcher Shakespeare viel entlehnt und welcher er offenbar lebhafte Theilnahme zugewendet hat. Aber wenn man auch die Novellen und poetisch werthloseren Erzählungen der Italiener mit Shakespeare's Werken sorgfältig verglichen, wenn man festgestellt hat, was er diesen verdankte, so hat man doch bis jetzt wenig untersucht, ob und welche Beziehungen Shakespeare grade zu den grossen italienischen Dichtern, von denen die bedeutendsten alle vor seiner Zeit lebten, gehabt hat.

Am allerwenigsten hat man dabei an den zweifellos bedeutendsten darunter, an Dante gedacht, und weder eine allgemeine Vergleichung zwischen Shakespeare und ihm vorgenommen, wie man sie mit andern grossen Dichtern aufstellte, noch untersucht, ob Shakespeare die Dichtungen des grossen Florentiners gekannt und ob er von demselben in irgend einer Art beeinflusst worden. Allerdings mag dies in der augenscheinlichen Verschiedenheit, die sich in der ganzen Situation und den Bestrebungen beider Dichter von vornherein zu erkennen giebt, liegen. Versuchen wir es gleichwohl, auch nur einige Berührungspunkte beider Dichtergrössen aufzusuchen, sei es auch nur um die Befriedigung zu haben, welche wir empfinden, wenn wir zwei uns liebe Freunde einander näher gebracht haben, die sich bisher nicht gekannt hatten.

Gross ist allerdings die Verschiedenheit Beider, sowohl was ihr Leben und ihre Person, als was ihr Streben und Dichten betrifft, so gross, wie sie unter Dichtern der christlichen Zeit nur immer sein kann. Der eine, dem romanischen Stamm und der katholischen, damals allerdings die ganze Christenheit umfassenden Kirche angehörig, in einer der mächtigsten Republiken Italiens und des damaligen

Europa erwachsen, schon durch Geburt und Erziehung bevorzugt, mitten in den Kampf und das Treiben der politischen Parteien geworfen, wobei er die höchsten Ehrenstellen erreicht, aber auch den empfindlichsten Glückswechsel und den Verlust des ererbten Reichthums erfahren hat, erblickte seinen Lebensberuf zunächst in der Verfolgung der einmal beschrittenen politischen Laufbahn und die Poesie stand ihm nur in zweiter Reihe seines Strebens, war zum grossen Theil der schmerzliche Ausdruck seiner nicht zur Anerkennung gebrachten patriotischen Gesinnung, die süsse Frucht der bittern Täuschungen, die er in seiner politischen Laufbahn erlebte.

Shakespeare dagegen, ein echter Sohn germanischen Volksstammes, gläubiger Protestant, durch Verhältnisse und Ueberzeugung Royalist und zufriedener Unterthan unbeschränkter Monarchen, dem Staats- und Beamtenleben stets fern geblieben, hat sich aus den gedrückten Verhältnissen des väterlichen Hauses freiwillig in die noch ungewissere Laufbahn künstlerischen Berufes begeben, bis er sich, wieder freiwillig, vom Schauplatz seiner Thätigkeit zurückzog und in Musse und selbsterworbenem Wohlstande die letzten Jahre seines Lebens nur sich, seiner Familie und seinen Freunden lebte.

Beide Dichter scheinen hiernach fast nur das mit einander gemein zu haben, dass sie hoch über die anderen Menschenkinder sich erhoben haben, Andern und einander unähnlich, ferner, dass wir über sie wenig mit Bestimmtheit wissen und dass sie selbst in ihren Werken ihre Person wenig enthüllt haben. Dabei ist es bei dem, der Zeit nach uns um Jahrhunderte näher stehenden, britischen Dichter, trotz eifriger Forschung, am wenigsten gelungen, die äussern Thatsachen seines Lebens zu ermitteln, und grade Dante, der seine Person in seinem Hauptgedicht selbst einführt, der uns viele Briefe und eine Erzählung von seiner Jugendliebe hinterlassen hat, giebt uns für das Verständniss und besonders die Ergründung seiner persönlichen Beziehungen, oft grade da, wo er sie am offensten zu enthüllen scheint, die grösseren und schwierigeren Räthsel auf.

Dennoch werden wir bei beiden Dichtern nicht bloss in Lebensanschauungen und dichterischer wie menschlicher Eigenthümlichkeit, sondern selbst in Lebensschicksalen manche Aehnlichkeit gewahren.

Dante wie Shakespeare wurden aus der Lebensstellung, die ihnen angewiesen schien, herausgeführt, fern von Frau und Kind haben sie die meisten Jahre ihrer bis an ihren Tod währenden Ehe zugebracht und beiden hat die Ehe offenbar nicht dasjenige Glück gewährt, wie es Bestimmung dieses Verhältnisses ist. In welchem Masse dies bei ihnen der Fall, in wie weit die Trennung durch die

Verhältnisse geboten war, ist bei Beiden ungewiss und bisher Gegenstand manchen Streites gewesen, doch können wir bei Beiden wohl von der Annahme ausgehen, dass wenn auch die Trennung zuerst unvermeidlich war, doch bei einer bestehenden tiefen Herzensneigung unter den Ehegatten die Wiedervereinigung eher, als geschehen, erfolgt wäre und auch in den beiderseitigen Dichtungen die Liebe und Sehnsucht bezüglich der Frau irgend einmal Ausdruck gefunden hätte.

Doch von mehr Werth und Interesse, als solche äussere Aehnlichkeiten gewähren, wird es sein, wenn wir in der Individualität und Charakterbildung bei beiden Uebereinstimmendes aufzusuchen vermögen und in ihren Werken ähnliche Aeusserungen darüber antreffen. Es macht sich hierbei zunächst die Wahrnehmung geltend, dass beide Dichter sich aus gewiss nicht unerheblichen sittlichen Verirrungen zu der Höhe menschlicher Vollendung, zu der Klarheit und Sicherheit der Anschauung, die ihnen namentlich in sittlicher Richtung ganz zweifellos eigen war, emporgeschwungen haben, so dass wir auf beide das Wort anwenden möchten, welches in Maass für Maass (V, 1, 444) gewiss nicht bloss vom Dialog herbeigeführt, sondern aus der innersten Seele des brittischen Dichters gesagt ist:

Aus Fehlern sind die meisten Menschen erst heraus
Gebildet und sie werden meist um so viel besser,
Weil sie vorher ein wenig schlimm.

Für die Anwendbarkeit dieser Worte auf unsere Dichter haben wir zunächst ihre eignen Bekenntnisse, bei Dante weniger und bestimmtere, bei Shakespeare zahlreichere und unbestimmtere, aber von Thatsachen mehr unterstützte. Bei beiden macht sich allerdings, wie bei den meisten Bekenntnissen der Dichter, der Zweifel geltend, ob wir es nicht mit einer poetischen Fiction zu thun haben und ob der Dichter wirklich den Worten gemäss seine persönliche Empfindung kund giebt und die eigne Person enthüllt. Die Hauptstelle, in welcher Dante von seinen Verirrungen spricht, findet sich im Purgatorio (30 v. 109—138), welche wir folgen lassen, da wir auch von Shakespeare einzelnes damit zu vergleichen haben werden.

Nicht durch das Werk allein der grossen Kreise,
Die einem Ziel zuführen jeden Samen,
Dem Sternenstand gemäss, der ihn begleitet,
Nein, durch Freigebigkeit der Gnade Gottes,
Die aus so hehren Dünsten ihren Thau zieht,
Dass unser Blick dorthin sich nicht kann nahen,
Ward dieser so in seinem neuen Leben

Befähiget, dass jede rechte Sitte
Sich wunderbar in ihm bewähret hatte.
Doch um so schlimmer wird das Land und wilder
Durch schlechten Samen und des Anbau's Mangel,
120. Je mehr's an guter Bodenkraft besitzet.
Aufrecht hielt ihn mein Antlitz eine Weile,
Und ihm die jugendlichen Augen zeigend
Führt' ich mit mir ihn in gerader Richtung.
Sobald ich, auf des zweiten Alters Schwelle
Gelanget, Leben jetzt gewechselt hatte,
Entzog er mir sich und ergab sich Andern.
Als ich vom Fleisch zum Geist emporgestiegen,
Und Schönheit mir und Tugend war gewachsen,
Ward ich ihm minder angenehm und theuer,
130. Und seinen Schritt wand er durch irre Pfade,
Die falschen Bilder eines Guts verfolgend,
Die das Versprochne nimmermehr erfüllen.
Nichts half's, Eingebungen ihm zu erflehen,
Mit denen ich zurück ihn rief in Träumen
Und sonst, so wenig achtet' er auf solche,
So tief sank er hinab, dass alle Mittel
Zu seinem Heil schon unzureichend waren,
Als nur, ihm das verlorne Volk zu zeigen.

Worin die Verirrungen Dante's bestanden, erfahren wir von ihm nicht näher, doch waren es offenbar Einwirkungen mannichfacher Leidenschaften, wie aus den weitern Worten der Beatrix hervorgeht (Purg. 31 v. 52—60):

Und wenn die höchste Lust Dich so getäuscht hat
Durch meinen Tod, welch sterblich Wesen durfte
Dich ferner noch, sein zu begehren, locken?
Wohl solltest Du Dich bei dem ersten Streiche
Der trügerischen Dinge aufwärts schwingen
Mir nach, die nicht zu solchen mehr gehörte.
Nicht durfte Dir die Flügel abwärts drücken
Mehr Schläge zu erwarten, sei's ein Mägdlein,
Sei's andrer Tand vergänglichen Gebrauches.

Ferner spricht der ganze Inhalt der göttlichen Komödie, die Reise durch die Hölle und um den Berg der Läuterung, das Begegnen mit den drei Thieren zu Anfang des Gedichtes, unter denen zweifellos die drei Hauptrichtungen aller Sünde zu verstehen sind, für, dass Dante sich in verschiedener Art moralisch verirrt fühlte.

Es ist zwar immerhin möglich und auch vielfach behauptet worden, lass Dante's grosses Gedicht, welches offenbar die sittliche Läute-ung des Menschen überhaupt zum Gegenstande hat, keine Beziehung uf seine eigne sittliche Bildung, wenigstens keine Darstellung der-selben enthalte, dass er also seinen, im Gedicht nur einmal (Purg. 30 r. 55), allerdings grade vor jener Beichte, enthaltenen Namen nur um Träger der menschlichen Natur im Allgemeinen hergegeben abe; doch erscheint dies bei der Tiefe und Wahrheit der Empfin-lung, welche sich überall ausspricht und das Bedürfniss, an sich elbst eine Läuterung vorzunehmen, erkennen lässt, schon an sich icht wahrscheinlich, ebenso wie wir auch bei Shakespeare aus der Wahrheit und Kraft, womit auch die bösen Leidenschaften dar-gestellt sind, darauf schliessen müssen, dass er selbst von ihnen eitweise tief berührt worden ist. Ferner ist von manchen Seiten war eine persönliche Betheiligung Dante's bei jenem Bekenntniss ngenommen, jedoch dasselbe so aufgefasst worden, dass es nicht noralische, sondern Verirrungen des Glaubens, Irrthümer der philo-ophischen Speculation und Conflicte derselben mit der reinen Kir-henlehre gewesen seien, von denen er in jener Stelle gesprochen. Dass es sich auch um solche Abschweifungen von dem nach seiner heologischen Anschauung rechten Wege bei ihm gehandelt habe, lürfen wir mit den besten Autoritäten[1]) immerhin annehmen, doch werden wir in erster Reihe immer an moralische Verirrungen denken nüssen, schon um die tiefe Beschämung, welche der Dichter äussert, u motiviren. Ein weiterer überzeugender Beweis dafür ist die Art, wie er im Purg. XXIII, 115, im Gespräch mit Forese Donati, den r im Kreise der Schlemmer antrifft, seine persönlichen Beziehungen u demselben und zugleich seine moralische Umkehr erwähnt:

Rufst Du Dir in's Gedächtniss
Wie Du mit mir und wie mit Dir ich lebte,
So wird Dich die Erinnrung noch beschweren,
Von solchem Leben wandte mich erst neulich
Der ab, der vor mir geht (Virgil) &c.

lenn unter diesem mit dem Schlemmer geführten Leben können wir ıns schwer Irrungen philosophischer Speculation denken.

Um auf die Vergleichung mit Shakespeare zu kommen, mögen zunächst der obigen noch folgende Stellen aus Dante angereiht werden, in denen in ähnlicher Weise von Charakterbildung die Rede

---

[1]) Vergl. C. Witte, Dante-Forschungen. Halle, Barthel 1869. S. 141, 169.

ist. Im Purgatorio (14 v. 85) sagt Guido del Duca bezüglich des Fehlers, den er abbüsst:

Von meinem Samen erndt' ich solches Stroh hier.

Ferner heisst es im Paradiso Ges. 8. von der verschiedenen Bildung der menschlichen Fähigkeiten und des Charakters auf der von der Natur gegebenen Grundlage:

v. 139. Stets wird Natur, wenn sie das Schicksal feindlich
Sich findet, gleich wie jeder andre Samen,
Der fern von seinem Boden, schlecht gerathen,
Und wenn die Welt dort unten achten wollte
Auf jenen Grund, den die Natur gelegt hat,
Würd' ihm sie folgend bess're Menschen haben.

Ebendas. v. 82. Sein Wesen vom Freigeb'gen karg entsprossen.
Ebendas. v. 93. Wie bittres kann aus süssem Samen kommen.

Diese an sich nicht so erheblichen Stellen wollten wir um deshalb nicht übergehen, weil ganz ähnlich auch Shakespeare den darin, namentlich oben Purg. 30 v. 115, enthaltenen Gedanken ausgesprochen hat, dass bei reichen Anlagen die Verderbtheit des Charakters, wenn sie einmal eintritt, um so grösser wird, dass die guten Gaben am Menschen auch schädlich wirken, an ihm, wie er es ausdrückt, zu Verräthern werden können. Man beachte namentlich folgende Stellen:

Heinrich VIII, 1, 2, v. 114:

Er ist gelehrt, ein trefflich seltner Redner,
Naturbegünstigt, an Erziehung fähig
Den grössten Meistern Lehr und Rath zu geben,
Nie Hülfe suchend ausser sich, und dennoch,
Wo also edle Gabe schlecht vertheilt
Erfunden wird, — wenn erst der Geist verderbt ist —,
Verkehrt sie sich zum Laster, zehnfach wüster,
Als schön zuvor.

Sonett 94:

Doch wenn die Blum' ein gift'ger Thau befällt,
Wär' ihr das ärmste Unkraut vorzuziehn;
In Sauerstes kehrt Süssestes sein Wesen,
Unkraut riecht lieblicher als Lilien, die verwesen.

Heinrich IV, 2ter Theil, IV, 4, 54:

Am meisten Unkraut trägt der fett'ste Boden.

Ende gut Alles gut I, 1, 45—52:

Ich hege die Hoffnungen von ihrem Gedeihen, welche ihre Erziehung verspricht. Ihre Anlagen hat sie geerbt, dies macht schöne

Gaben noch schöner. Denn wo ein reines Gemüth mit trefflichen Fähigkeiten ausgestattet ist, da heftet sich an alles Lob Bedauern, sie sind Tugenden und zugleich Verräther. In ihr sind sie um so besser wegen ihrer Ursprünglichkeit *(simpleness)*. Ihre Tugend *(honesty)* ist ihr angestammt, ihre Vortrefflichkeit hat sie sich erworben.

Wie es Euch gefällt (II, 3, 10):

Wisst Ihr nicht Junker, dass gewissen Leuten
All' ihre Gaben nur als Feinde dienen?
So, bester Herr, sind Eure Tugenden
An Euch geweihte, heilige Verräther;
O welche Welt ist dies, wenn das, was herrlich,
Den, der es hat, vergiftet.

Diese Worte beziehen sich zwar in jenem Lustspiel auf rein äusserliche Folgen, doch können wir sie ebenso gut und noch passender auf die Entwickelung des Charakters anwenden.

In überraschend ähnlicher Weise und unter demselben Bilde des Pflanzenwuchses, wie in obigen Stellen, hat Plato den darin von beiden Dichtern ausgesprochenen Gedanken im sechsten Buch der Republik ausführlich erörtert, wenn auch zunächst nur in der Anwendung auf den Philosophen. Weder Shakespeare noch Dante dürften Plato gelesen haben, es ist daher jene Uebereinstimmung und Begegnung der Gedanken um so interessanter, als ähnliche Aussprüche, namentlich in Werken, welche jenen beiden zugänglich waren, kaum vorkommen dürften. Wir können also um so mehr annehmen, dass der Gedanke aus eigner Beobachtung und Empfindung geschöpft ist.

In wieweit nun alle die erwähnten Aussprüche auch auf Shakespeare's eigne Charakterbildung in derselben Art, wie wir es bei Dante angenommen haben, bezogen werden können, hängt besonders davon ab, welchen Glauben wir den wenigen Nachrichten, die wir über sein Leben haben, und welche Bedeutung wir seinen Sonetten beimessen, da sich in diesen verschiedene Bekenntnisse finden, die auf eine Entwickelung des innern Menschen in der erwähnten Art hindeuten. Bekanntlich ist es von jeher streitig gewesen, ob und in wie weit die Sonette die eignen Empfindungen des Dichters wiedergeben. Die englischen Erklärer derselben haben es meist verneint, weil sie sich durch die bedenklichen Verhältnisse, welche darin zur Sprache kommen, durch die darin enthaltenen Selbstanklagen, welche mitunter schlimmer gedeutet worden sind, als nöthig war, in der berechtigten Verehrung gegen ihren grossen

Landsmann beeinträchtigt fühlten. Hiervon geleitet hat man in England in den letzten Jahren immer wieder neue und immer abenteuerlichere Ansichten aufgestellt, welche die Erklärung der Sonette aus dem Rahmen jener einfachen Frage herauszudrängen anfingen; und die Verwirrung der Anschauungen würde noch grösser sein, wenn diese neuen Ansichten, welche deshalb hier vorweg erwähnt werden mögen, nicht von vorn herein als unhaltbar bezeichnet werden könnten. Dabei gleichen sich aber alle, so verschiedenartig sie sind, in der Sicherheit, mit welcher sie von ihren Verfechtern als die endliche unzweifelhafte Lösung des in den Sonetten uns vom Dichter aufgegebenen Räthsels aufgestellt werden.

Da haben wir zunächst das der Seitenzahl (603) wenn auch nicht der Begründung nach sehr starke Werk von Gerald Massey, worin die Sonette als Darstellung eines von verschiedenen Personen, mit denen der Dichter in Verbindung gestanden, z. B. Southampton, dessen Braut, Pembroke, Lady Rich gespielten Romans erklärt werden, bei welchem Shakespeare mehr oder weniger persönlich, meist aber insofern betheiligt gewesen, dass er die einzelnen Sonette im Namen und aus der Seele eines oder der andern seiner Gönner so zu sagen als deren Hauspoet gedichtet habe. Das Unhaltbare dieser Aufstellung ist bereits von Ulrici [1]) und Friesen [2]) des nähern nachgewiesen worden.

Da ist ferner Heraud, welcher in seinem Werke: „*Shakspere. His inner Life as intimated in his Works. London, Maxwell 1865*“ und in einem darin aufgenommenen, früher veröffentlichten Aufsatz „*A new View of Shakspere's Sonnets*“ uns belehrt, dass kein einziges Sonett an eine bestimmte Person gerichtet sei (S. 486), dass darin philosophische und religiöse Anschauungen in allegorischer Weise dargestellt seien, dass die Philosophie Shakespeare's mit der Bacon's identisch sei und dass, wie Bacon in seiner Methode der Induction, so Shakespeare in seinen Sonetten das subjective und objective Element vereinige; davon müsse also bei deren Erklärung ausgegangen werden. Wie aber hiernach im Einzelnen die Sonette zu verstehen seien, davon sagt uns Heraud viel zu wenig, indem er dies, offenbar mit Unrecht, der Fähigkeit seines Lesers zutraut. Doch erfahren wir immer noch eine Menge überraschender Einzelheiten von ihm, wovon nur Folgendes hervorgehoben sei. Die namentlich zu Anfang der Sonette behandelte Schönheit sei, wie im

---

[1]) Shakspeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. B. 3, S. 225 folg.

[2]) Jahrbuch Bd. 4, S. 103.

Hamlet, als das eigenthümliche Attribut des Mannes und Liebe als das des Weibes gedacht (S. 24). Später sei als Gegenstand der poetischen Anrede der platonische Logos an Stelle des entfernten Freundes getreten (S. 25). Dann sei wieder der Mann der Messias, die Frau die Kirche geworden, ersterer habe die Schönheit behalten, letztere werde als schwarz dargestellt. So sei darin gleichsam parabolisch der Mariencultus seiner Zeit der reinen Verehrung Gottes entgegengesetzt (S. 26) und die Gegensätze der katholischen und protestantischen Kirche, des Cölibats und der Priesterehe durchgeführt und dann zur Versöhnung gebracht. Dem entsprechend sei auch in Maass für Maass Angelo „zweifellos" der Pabst und der Staat, den er regiere, das allegorische Bild der Kirche (S. 486) und es räche sich dann in ihm die Unterdrückung der natürlichen Ansprüche des Menschen auf eheliches Leben. Bei seiner Erklärung beruft sich Heraud auch auf die italienischen Dichter, namentlich Dante (S. 491, 492), welche in ähnlicher Weise unter dem Bilde der Liebe ganz andere, besonders politische und religiöse Grundsätze, ausgesprochen und dargestellt hätten. So sehr wir das Letztere als richtig anerkennen müssen, ja sogar z. B. in der *Vita Nuova,* in weiterem Umfange die allegorische Erklärung adoptiren als gewöhnlich geschieht, so wenig können wir die Anwendbarkeit auf Shakespeare's Gedichte zugestehn, wie gern wir auch ein so interessantes Material für die Vergleichung verwerthen möchten. Wir müssen überhaupt die ganze Erklärung, die Heraud von den Sonetten giebt, für völlig unhaltbar erklären, während wir dagegen gern eine Erklärung der Gedichte Dante's nach seinen allegorischen Gesichtspunkten von ihm haben möchten.

Dann liegt uns über die Sonette ein neues Werk von Henry Brown vor [1]) (nicht dem Verfasser von Shakespeare's *Autobiographical Poems*), worin derselbe in ziemlich eingehender Weise und unter Zuziehung mannichfachen Beweismaterials aus Dichtungen damaliger Zeit u. dgl., zwar auch einzelne Erklärungen Heraud's und Massey's, doch in andrer Weise und Mischung als diese, theilweise auch ganz neue Ansichten auftischt. Er findet in den Sonetten eine dreifache Tendenz befolgt (S. 35) 1., dass sie — worin er unseres Wissens ganz original ist, — hauptsächlich Satiren auf das Sonettdichten überhaupt und auf die Sonettdichter jener Zeit (Drayton, Davies u. A.) sein sollten; 2. dass sie autobiographische Darstellungen;

---

[1]) The Sonnets of Shakespeare solved, and the Mystery of his Friendship, Love, and Rivalry revealed, &c. London, 1870.

3. dass sie allegorische Dichtungen seien, insofern der Dichter seine Muse mit dem Freunde eine bildliche Ehe eingehen lasse und deshalb dessen Jugend und Schönheit von diesem Gesichtspunkt aus verherrliche. Die Beweise, welche Brown für diese Ansichten beibringt, sind, wenn sie auch im Einzelnen manches werthvolle Material enthalten, durchaus nicht überzeugend, insbesondere ist seine autobiographische Deutung nicht auf den einfachen Gefühlsausdruck in den Sonetten basirt, sondern ebenso romanhaft und unsicher, als das, was Massey darüber ausgedacht hat. Brown findet wie Heraud, dass Shakespeare von den italienischen Dichtern die Vorbilder für seine Sonette genommen, doch weniger für die allegorische Bedeutung derselben, als um das Verhältniss zu einem jugendlichen Freunde zu verherrlichen, dabei sollen namentlich die Sonette Michael Angelo's seine Muster gewesen sein, mit welchem er überhaupt viel Aehnlichkeit habe. Man kann zwar einräumen, dass Shakespeare jenem Titanen der bildenden Kunst an gewaltiger Schöpfungskraft gleich gekommen sei, doch dürften die Gedichte M. Angelo's denen Shakespeare's weder besonders ähnlich noch Vorbilder für sie gewesen sein. Sie waren zur Zeit Shakespeare's nur vereinzelt und in Sammelwerken italienischer Gedichte gedruckt und wohl nur in Italien verbreitet und gekannt.

Den vorstehenden Auslegern reiht sich endlich noch ein Deutscher, Carl Kapf, mit seinem Werk *Τὸ τί ἦν εἶναι* an, wonach Shakespeare die Sonette an seinen eignen Genius „die Vernunftthätigkeit in ihrem An-und-für-sich-sein“ gerichtet haben soll. Dieses, sowie das Buch von Brown, sind bereits im Jahrbuch B. 5, S. 335 und B. 6, S. 345 von Ulrici ausreichend gewürdigt.

Hiernach werden wir immer wieder zu den einfacheren Deutungen zurückkehren und uns nur über die Frage entscheiden müssen, ob wir die Sonette als den Ausdruck wirklicher Empfindungen des Dichters, oder auf fingirten Verhältnissen beruhend, anzusehen haben. Die letztere Alternative ist namentlich von Delius (im Jahrbuch Bd. 1, S. 18), die erstere, wofür wir uns entscheiden, von Ulrici [1]) und Friesen (Jahrbuch B. 4, S. 94) verfochten worden. Es ist dabei viel über die Widmung der Sonette erörtert und im Verhältniss dazu fast zu wenig auf den Inhalt derselben eingegangen worden. Denn die aus jener Widmung sich ergebende Frage nach dem *„only begetter“* der Sonette wird ohne Entdeckung neuen Materials wohl nicht entschieden werden, auch hängt jene andere den Empfindungs-

[1]) *Ulrici a. a. O.* Bd. 1, S. 270. B. 3, S. 221.

ausdruck in den Sonetten betreffende Controverse nicht nothwendig mit der Ermittelung der in der Widmung gemeinten Person znsammen. Den als solche bezeichneten haben Heraud [1]) und Neil [2]) nun auch noch einen Schwager Shakespeare's, William Hathaway, angereiht. Ersterer bringt uns für seine Hypothese wieder nicht die mindesten Gründe, dieselben sollen daher wohl nur in dem schwägerlichen Verhältniss liegen, welches aber eher für das Gegentheil sprechen muss, wenn wir die in den Sonetten behandelten bedenklichen Verhältnisse mit andern Frauen in Betracht ziehen. Bei der Deutung freilich, welche Heraud den Sonetten giebt, würde darin kein Gegengrund für solche Widmung liegen, doch dann müssten wir uns, wenn sie einen Sinn haben sollte, den als *yeoman* in Weston am Avon gestorbenen, sonst ganz unbekannten Schwager als einen in die Feinheiten philosophischer Allegorien eingeweihten Kopf denken, nicht als einfachen Landmann, wie er uns nach der einzigen über ihn vorhandenen Nachricht nur erscheinen kann.[3])

Halten wir uns nun an den Inhalt der Sonette, so können wir zwar ebenfalls keinen strengen Beweis führen und es wird mehr Sache der Empfindung sein, eine Ueberzeugung zu gewinnen; doch scheint uns die oben bezeichnete die besser begründete zu sein. Der Dichter sagt es zunächst selbst, dass seine Gedichte deutlich seine Person bezeichnen, im Sonett 76:

> Warum trägt mein Gedanke immer fort
> Ein und dasselbe Kleid, schlicht und gewöhnlich,
> Dass ich leicht kennbar bin, fast jedes Wort
> Auf seinen Ursprung zeigt: auf mich persönlich?

Ferner enthalten viele Sonette ganz zweifellose Hindeutungen auf seinen Stand als Schauspieler — und diesen wird doch Niemand bezweifeln wollen, — und klagen über die geringe Achtung, worin derselbe gestanden hat, — welche ebenfalls zweifellos ist, (vergl. Sonett 23, 29, 36, 71, 72, 111). Es wäre nun sehr sonderbar, wenn Shakespeare diese schmerzliche Empfindung der Zurücksetzung nur fingirt oder ohne thatsächlichen Grund hervorgehoben und auf die eigne Person bezogen hätte. Wir dürfen ferner annehmen, dass die Schauspielkunst auch ohne jenen auf ihr lastenden Fluch, da sie recht eigentlich auf dem Scheine beruht, der innern Natur Shake-

---

[1]) In dem oben citirten Werke, S. 374.

[2]) S. Neil, Shakespeare: a critical Biography. London, 1863. Vergl. Ulrici, Shakspeare's dram. Kunst. 3. Aufl. Bd. 3, S. 221.

[3]) Ulrici, a. a. O. B. 3, S. 222.

speare's, deren Hauptelemente ein tiefer Zug zur Wahrheit, zur Einfachheit und Natürlichkeit gewesen sein müssen, im Grunde genommen mehr zuwider als zusagend gewesen ist, so natürlich es auch erscheint, dass seine poetische Begabung als dramatischer Dichter und die Umstände, namentlich die frühe Bekanntschaft mit den Stratforder Schauspielern der Londoner Bühne, ihn grade dem Schauspielerstande zugeführt haben. Für diese innere Abneigung gegen das Schauspielwesen scheint auch sein frühes Zurückziehen von der Bühne, so wie so manche Stellen in seinen Dichtungen zu sprechen, worin nicht mit Hochachtung oder Begeisterung, sondern mit einer gewissen Ironie das „vergängliche wesenlose Schaugepränge der Bühne" (Sturm IV, 1, v. 155) und der Beruf und die Leistungen der Schauspieler erwähnt werden, wovon das Besste nur Schattenspiel ist (Sommernachtstraum V, 1, v. 213). Es mag nur hervorgehoben werden die Rede des Jaques in Wie es Euch gefällt (II, 7, v. 139), worin das Leben mit einer Bühne und die Menschen in verschiedenen Lebensaltern mit Schauspielern in halb ironischer, halb elegischer Weise verglichen werden, nebst der ähnlichen Aeusserung des Antonio im Kaufmann von Venedig (I, 1, v. 77).

Mir gilt die Welt nur wie die Welt, Graziano,
Ein Schauplatz, wo man eine Rolle spielt,

des König Lear (IV, 6, v. 186):

Wir Neugebornen weinen zu betreten
Die grosse Narrenbühne.

Ferner aus Troilus und Cressida (I, 3, v. 151):

Manchmal, o grosser König,
Copirt er Deine höchste Majestät,
Stolzirend wie ein Bühnenheld, dess Geist
Im Kniebug wohnt und dem's erhaben dünkt,
Der Bretter Schall und hölzern Echo hören,
Wenn er mit steifem Fuss den Boden stampft.

Aus Macbeth (V, 5, 24):

Leben ist nur ein wandernd Schattenbild,
Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht
Sein Ständchen auf der Bühne und dann nicht mehr
Vernommen wird.

Aus Coriolan (V, 3, 40):

Wie ein schlechter Spieler jetzt
Vergass ich meine Roll' und bin verwirrt,
Bis zur Verhöhnung selbst.

Selbst die berühmte Rede Hamlet's über den Werth und die

Bedeutung der Schauspielkunst (III, 2, 1 ff.) athmet grade nicht Begeisterung für diese Kunst, stellt vielmehr die dabei vorkommenden Mängel und Fehler in ein scharfes Licht und Hamlet's Betrachtung über die erstaunlichen Wirkungen derselben (II, 2, 577—583, 617—634) führt ihn auch zu der herben Hinweisung auf das den Schauspieler bewegende fingirte Motiv: „und alles das um nichts." Ein Gefühl der Erniedrigung in Folge des Standes, zugleich eine Beziehung auf einen höher gestellten Freund, wie sie in den Sonetten Ausdruck findet,[1]) scheint auch in den Worten Hamlet's die Behandlung der Schauspieler betreffend, durchzuklingen (II, 2, v. 546—558), dass sie besser als ihr Verdienst behandelt werden sollen, „behandelt sie", sagt er dann, „nach Eurer eignen Ehre und Würdigkeit, je weniger sie verdienen, desto mehr Verdienst hat Eure Güte."

Wurde nun jener auf dem Stande lastende Fluch, wie wir es voraussetzen müssen, dem Schauspieler Shakespeare mit seinem wachsenden Dichterruhme und Erweiterung seiner Bekanntschaft mit Höhergestellten immer empfindlicher fühlbar, so mag die natürliche Abneigung gegen das mit der Bühne verbundene Flitterwesen und der Druck jener Empfindung sich wechselsweise erhöht und gelegentlich in jenen schwermüthigen Sonetten Ausdruck gesucht haben.

Nicht minder als die in erwähnter Art an seine Person und seinen Stand äusserlich anknüpfenden Sonette geben uns andre mit um so grösserer innerer Wahrheit den unmittelbaren Ausdruck des Gefühls und mehr oder weniger gewaltiger und tiefer Empfindungen wieder.

Zunächst ist von diesen Sonett 66 zu erwähnen, welches auch äusserlich durch die Aehnlichkeit mit Hamlet's berühmtem Monologe (III, 1, 56 ff.) als Ausdruck einer den Dichter mehrfach angewandelten Stimmung erscheint und worin, anklingend an jene Aeusserungen der Unzufriedenheit über den Stand des Dichters, allgemeine Betrachtungen über die herrschende Ungerechtigkeit und die bis zum Lebensüberdruss gehende Missstimmung edler Naturen darüber enthalten sind. In geringerem Grade, aber nicht minder in natürlichem Ausdruck eigner Empfindung, spricht Sonett 121 die Verstimmung über das Urtheil Anderer, namentlich deren Anmaassung,

---

[1]) Eine nähere Erörterung über diese Beziehung müssen wir uns versagen, obgleich auch hier eine Vergleichung mit Dante durch dessen Verhältniss zu Cangrande della Scala in Verona und das, was er in dem Briefe an ihn (Opere minori ed. Fraticelli B. 3, S. 508) über die Freundschaft zu Höhergestellten sagt, nahe gelegt ist.

die Neigungen des Dichters beherrschen zu wollen, aus, und wir erkennen darin, wie im Hamlet, die einsame Stellung des Idealisten in einer Umgebung wieder, von welcher er nicht verstanden wird. Eines der merkwürdigsten, von tiefster und gewaltigster Empfindung zeugenden Sonette ist ferner das 129te, worin die verführerische Macht, sowie der Fluch der Sünde und Wollust mit einer fast unheimlichen und dämonischen Kraft, welche wieder an Dante erinnert, ausgedrückt sind. Gerade dieses Sonett lässt auch ganz besonders auf die oben vorausgesetzte Charakterbildung Shakespeare's schliessen, wonach er, ähnlich wie Dante, sich mit gewaltiger Kraft aus den Schlingen der Sünde befreit und zu der sittlichen Höhe emporgeschwungen hat, auf der wir ihn erblicken. Ein weiterer, fast wörtlicher Beleg für dieselbe ist das 110te Sonett, welches am eingehendsten das ausdrückliche Bekenntniss von Verirrungen enthält und im Einzelnen zugleich Aehnlichkeiten mit dem oben citirten Bekenntniss Dante's (Purg. 30 v. 130) aufweist:

Ach, wohl ist's wahr, ich schwärmte her und hin,
Bot mich der Welt zum Spielwerk, in die Seele
Schnitt ich mir selbst, gab Höchstes wohlfeil hin,
Mit neuen Trieben mehrt' ich alte Fehle.
Sehr wahr ist's: fremd und schielend und bedingt,
Sah' ich die Wahrheit. Doch bei allen Mächten!
Diess Straucheln hat mein Herz mir nur verjüngt.

In andern Sonetten spricht Shakespeare mehr beiläufig, aber nicht minder deutlich von seinen Fehlern und Verirrungen, namentlich in Sonett 36 von seiner „beweinten Schuld“, in Sonett 88 von den „verborgenen Fehlern, die ihn beflecken“, und in Sonett 35 sagt er „Alle Menschen begehen Fehler“ *(faults)*, ähnlich wie in Verlorener Liebesmühe (I, 1, 152):

Jeder Mensch hat angeborne Schwächen.

Ueberhaupt stellt Shakespeare in allen seinen Dichtungen, in einzelnen Sentenzen, wie im Ganzen der Handlung und der Charaktere, die Schwachheit der menschlichen Natur in das deutlichste Licht und lehrt mit dem grössten Nachdruck, dass Keiner moralisch so hoch steht, dass er nicht fallen könne und dass wir Alle der göttlichen Gnade bedürfen.

Wenn wir hiernach in den Sonetten und hier und da auch in den andern Dichtungen Shakespeare's seine eigenen Empfindungen erkennen, so gewinnen auch die wenigen Ueberlieferungen über sein ...en eine lebendigere Gestalt und wir finden auch durch diese un-

sere Auffassung der Sonette noch mehr bestätigt. Der Wilddiebstahl und die andern losen Streiche, die Shakespeare verübt haben soll, erscheinen um so glaublicher, wenn wir von der obigen Auffassung über die Charakterbildung Shakespeare's ausgehen. Aber auch eine ganz unzweifelhafte Thatsache bestätigt dieselbe, nämlich die Geburt des ersten Kindes Shakespeare's, ein paar Monate nach der Hochzeit, ein Umstand, der durch kirchliche Zeugnisse unzweifelhaft festgestellt ist, was allerdings Manche nicht abgehalten hat, denselben abzuläugnen, z. B. Heraud in seinem oben erwähnten Werke, auf das ich hier nochmals, weil es sich in Bezug auf die Person des Dichters so vielversprechend ankündigt, zurückkommen muss. Wir freuten uns, als wir das äusserst dickleibige Buch zur Hand nahmen, darin bloss, wie es der Titel verspricht, Untersuchungen über die innere Entwickelung Shakespeare's und das recht gründliche und eingehende zu finden. Aber nichts von alle dem. Die einzelnen Dichtungen Shakespeare's werden der Zeit der Entstehung nach, nämlich wie sich der Verfasser solche gedacht hat, also in einer nicht immer richtigen Reihenfolge,[1]) durchgenommen, der Inhalt exponirt und dabei nur gelegentlich höchst gewagte, mitunter gewiss unrichtige Beziehungen auf Shakespeare's Person hervorgehoben, immer nur als das, wie man glauben soll, zweifellose Resultat der Anschauungen des Verfassers, ohne jeden Versuch einer näheren Begründung. So versichert uns Heraud (S. 191. 192.), es sei ein Beweis der Selbstständigkeit und Klugheit des jungen Shakespeare, dass er, um die misslichen Verhältnisse des väterlichen Hauses zu verbessern, die Tochter des reichen Hathaway geheirathet. Die verdächtig frühe Niederkunft der Frau erklärt er einfach für Verläumdung und ignorirt alle Beweise dafür. Hätte er doch wenigstens gesagt, es hätte auch ein Act der Klugheit zu Grunde gelegen, vielleicht um die Einwilligung zur Heirath mit dem reichen Mädchen zu erzwingen, oder dass, wie Heinrich König in seinem

---

[1]) So setzt Heraud, um seine wunderlichen Perioden, in welche er die dichterische Thätigkeit Shakespeare's eintheilt, auszufüllen, Heinrich VI. und Die Zähmung der Widerspenstigen nach Romeo und Hamlet (diesen als 4. Stück in das Jahr 1588), das Wintermährchen in das Jahr 1607 und vor alle römischen Stücke. Heraud's Perioden sind: 1. Elementary and impulsive Period 1585—1591. 2. Historical and fantastic Period 1591—1598. 3. Comic period 1599—1601. 4. Epic and imaginative Period 1601—1613, darunter wieder A. simple construction, B. complex structure, a. conventional, b. universal, ideal and purely poetic, c. abstract and intellectual. Unter A. ist Othello und Maass für Maass, unter Ba. Lear, Troilus und Cressida, Cymbeline und das Wintermährchen eingereiht.

Roman „Shakespeare“ früher: „William's Dichten und Trachten“ andeutet, der Dichter selbst von dem Mädchen betrogen worden und gar nicht der Vater des Kindes gewesen sei. Wenn auch dieser Annahme der scharfe Blick, welcher Shakespeare schon in der Jugend für menschliche Verhältnisse eigen gewesen sein muss, namentlich aber der Umstand widersprechen würde, dass er das älteste Kind in seinem Testament besonders bevorzugt hat, so war ein solcher Thatverhalt doch immerhin möglich und damit wäre das Ideal, welches Heraud sich aufgestellt, gerettet gewesen. Dem Romandichter war es schon eher erlaubt sich Shakespeare nach seiner Weise als Ideal zurecht zu legen, obgleich wir auch ihm nicht verzeihen können, dass er in seinem zwar liebenswürdigen und sinnigen jungen Dichter doch eine verhältnissmässig unbedeutende Figur geschaffen hat, so dass wir diesem Roman-Shakespeare die Schöpfung von Romeo und Julie, Hamlet und Lear nimmermehr zutrauen können. Doch für Heraud war ja auch die Frau Shakespeare's ein hohes Ideal und er sieht in ihr nichts geringeres als das Urbild desjenigen Charakters aus des Dichters Dramen, auf welchen Andere wohl am wenigsten verfallen würden, nämlich der Portia. Er lobt an ihr, dass sie ihrem Manne keinen Grund zur Eifersucht gegeben und weiss genau, dass die entgegengesetzte (uns unbekannte) Tradition nicht begründet ist, (S. 277. 278.), wobei er sich namentlich darauf stützt, dass bei Shakespeare die Frauen, deren Männer eifersüchtig sind, (Desdemona, Hermione, Imogen), völlig unschuldig leiden.

Heraud ist ferner überzeugt, dass bei der Abreise Shakespeare's nach London die Frau aufopferungsvoll mit Rücksicht auf den Erwerb und die Kinder in die Trennung gewilligt und dann durch gelegentliche Reisen nach London und die später unter günstigen Verhältnissen erfolgte Wiedervereinigung, sowie einer in bester Harmonie bis zu Shakespeare's Tode geführten Ehe ausreichend für ihre Aufopferung belohnt worden sei. Dass sie den viel jüngeren Mann gewählt, darin sieht Heraud wieder einen Beweis für den Werth des jungen Shakespeare, der schon in der Jugend aus „genialem Instinct“ — wem fällt dabei nicht Falstaff's Memme aus Instinct ein? — den Umgang mit reichen und respectabeln Leuten gesucht und gefunden habe. Was für ein genialer Instinct muss das doch gewesen sein, der unsern Shakespeare schon in der wilden Jugend zu dem Umgang mit den biedern Spiessbürgern, reichen Pächtern und Krämern von Stratford hingezogen hat! Herrn Heraud seinerseits möchten wir zur Belohnung für seinen Zug zu genialer Respectabilität und respectabler Genialität — bei ihm wird diese Combi-

nation so feindlicher Begriffe als Genialität und Respectabilität von jeher gewesen sind, nicht zu gewagt erscheinen — einen Umgang verschaffen oder wenigstens die Gesellschaft vorführen, wie solche nach unserer schon oben angedeuteten und auf Ueberlieferung gegründeten Ansicht der jugendliche Shakespeare gehabt hat, nämlich mit den Schulschwänzern, genialen (aber unrespectabel genialen!) Taugenichtsen und Wilddieben der Gegend, in Folge dessen die Berührungen und die Bekanntschaft mit den „respectabeln Leuten" wohl sehr unliebsam gewesen sein werden, man denke an Sir Thomas Lucy von Charlecote. Jene respectabeln Leute sollen nun auch nach Heraud dem jungen Dichter die Trennung von der Frau und die Reise nach London gerathen haben, als die Familie durch Zwillinge vermehrt wurde. Fürchteten sie vielleicht, dass sonst nach Jahresfrist Drillinge kommen würden? Herr Heraud nehme uns unsere Scherze nicht übel, aber wie sollen wir uns anders helfen, wenn wir unsern Liebling in dieser Art von ihm geschminkt finden, bloss weil er durchaus ein Ideal nach seiner Art sein soll. Und dabei wirft Herr Heraud (S. 485) noch bedauernde Seitenblicke auf den deutschen Geist der Erklärung, für welche jene höchst vereinzelte Interpretation der Sonette, wonach die Widmung sich auf Mr. William Himself beziehe, characteristisch sein soll!

Indem wir uns den Versuch für diesmal versagen, noch weitere Beziehungen zwischen dem Leben und den Werken Shakespeare's aufzusuchen, werfen wir noch einmal einen Gesammtblick auf die Persönlichkeit beider Dichter, wie sie uns in den allgemeinsten Umrissen erscheint. Wir gewahren dann bei beiden einen in hohem Grade starken und kräftigen, durch Verirrungen, Leiden und Erfahrungen durchgebildeten, durch Arbeit und Studium aller Art geschulten und auf der höchsten Höhe menschlicher Entwickelung stehenden Character. Beiden war derselbe richtige und unbeirrte, tiefe Sinn für Recht und Gerechtigkeit, ein Gemüth von eben so zarter und weicher wie gewaltiger und tiefer Empfindung, dieselbe strenge Wahrheitsliebe und derselbe Widerwille gegen alle Lüge, alle Heuchelei und gegen Scheinwesen jeder Art zweifelsohne eigen. Dante erscheint dabei als der herbere, rücksichtslosere, Shakespeare als der mildere, weichere Character. Beide hatten an Schärfe, Klarheit, Tiefe und Richtigkeit des Urtheils und Gedankens, an umfassender Menschenkenntniss wol kaum ihres Gleichen, wenigstens unter den Dichtern, aber wenn wir es auch dem florentinischen Verbannten nicht hoch genug anrechnen können, dass er Gegner und Parteigenossen mit gleicher Wage wog, dass er Ghibellinen in die Hölle

und Guelfen in den Himmel setzte, so erscheint doch Shakespeare ihm gegenüber als der noch unbefangenere, noch parteilosere, höher über den Leidenschaften stehende Mensch.

Die poetische Begabung und Bildungskraft war wol bei beiden Dichtern eine ziemlich gleichbedeutende, eine nähere Parallele in dieser Hinsicht würde aber bei den ganz verschiedenen Gegenständen und Gattungen ihrer Poesie sich theils zu sehr in's Allgemeine verlieren, theils, wie bei den Sonetten, zu genaue und umfangreiche Erörterungen erfordern. Versuchen wir dafür die Anschauungen beider Dichter in einigen Hauptrichtungen und Grundzügen, wie sich solche in ihren Werken darzustellen scheinen, einer kurzen Prüfung und Vergleichung zu unterwerfen.

Dabei macht sich zunächst eine von beiden Dichtern ausgesprochene Ansicht entgegengesetzter Art geltend: Dante hat ausdrücklich das beschauliche Leben über das thätige gestellt, während Shakespeare offenbar dem letzteren den Vorzug gegeben hat. Dieser Gegensatz ist um so interessanter, als hiernach der romanische Dichter die germanische Natur, die Richtung auf das Innere, den Gedanken, und der germanische die der romanischen Natur entsprechende Richtung auf die Aussenwelt repräsentiren würde. In der That hat man auch von Dante schon behauptet, dass er im Grunde keine romanische, eher eine germanische Natur gewesen sei.[1]) Doch ist es wol richtiger, wenn wir in beiden eine glückliche Verschmelzung der Characterzüge beider Volksstämme annehmen, wie solche bei so reich begabten Naturen auch gewöhnlich vorkommen wird. Denn wir finden bei jedem der beiden Dichter die besten Elemente des romanischen wie des germanischen Charakters vereinigt; beide zeigen ziemlich in gleich hohem Grade die rasche Auffassung, die Beobachtungsgabe und den scharfen Blick in die Aussenwelt, das unmittelbare Erfassen derselben und die glühende Einbildungskraft, welche dem Südländer eigen sind, so wie das Versenken in das Innere, den tiefen grübelnden Ernst, die Gründlichkeit und Festigkeit, sowie die ahnungsvolle Phantasie, durch welche die germanische Natur sich kennzeichnet. Shakespeare wie Dante waren daher unerachtet ihrer verschiedenen Aeusserungen darüber,

---

[1]) Balbo in der Vita di Dante. Wegele, Dante's Leben und Werke. Jena 1865. S. 102. Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. I. S. 241. Anm. 94. Auch Klein (Geschichte des Drama's Bd. 4. S. 655) findet, dass Dante eine tiefe Verwandtschaft mit dem deutschen Geiste zeigt und nennt die göttliche Komödie die am meisten germanische Dichtung unter allen Erzeugnissen romanischer Poesie.

beschauliche und thätige Naturen zugleich. So wie sie beide, ein jeder freilich nach Mitteln und Stellung verschieden, sowohl in die Tiefe der philosophischen Betrachtung hinabgestiegen sind, und sich in dem weitesten Umfange Kenntnisse aus den verschiedensten Kreisen des Wissens angeeignet haben, so war auch ihre äussere Thätigkeit gewiss eine erstaunliche und nicht bloss auf die Sphäre des dichterischen Schaffens beschränkt. Beide hat ihr hoher Geist und ihr Patriotismus gewiss zu der grossen Bühne des Lebens, zu dem öffentlichen und Staatsleben hingezogen, wir erkennen dies bei Shakespeare — bei Dante kann es nicht zweifelhaft sein, — deutlich aus der Behandlung seiner historischen Dramen und den Aeusserungen der Unzufriedenheit über seinen Stand. Beiden ist es aber versagt worden, allerdings in verschiedenem Umfange und bei Dante nicht während seines ganzen Lebenslaufes, auf dieser Bühne die Rolle zu spielen, zu welcher sie vermöge ihres tüchtigen Charakters, ihrer Gesinnung und ihrer geistigen Begabung vor manchem hochgestellten Staatsmanne berufen gewesen wären.

Auch jener Gegensatz in der Anschauung über das beschauliche und thäthige Leben gewinnt eine andere Gestalt, wenn wir die beiderseitigen Aeusserungen in der besagten Richtung näher betrachten.

Dante hat sich darüber vielfach und in seinem Gastmahl und der Schrift von der Monarchie sehr deutlich ausgesprochen. Nach ihm ist die Bestimmung des Menschen die moralische und intellectuelle Vervollkommnung. Ausserdem ist er zur Glückseligkeit bestimmt, unter welcher Dante mit Aristoteles die durch Tugend geleitete Handlungsweise in einem vollkommenen Leben versteht. Gott und die Natur haben nichts zur Trägheit und Ruhe geschaffen, vielmehr ist alles für eine bestimmte Thätigkeit und Wirksamkeit da, das Denken ist zwar das erste und dann folgt erst das Handeln als dessen Anwendung, aber in dem Handeln liegt immer der eigentliche Zweck, das Handeln wird nicht wegen des Denkens, sondern dieses wegen des Handelns vorgenommen. [1]) Jene Glückseligkeit, welche die Vorsehung dem Menschen als Ziel seines Strebens hingestellt hat, ist eine doppelte, die irdische Glückseligkeit, welche in der Ausübung der der Menschheit erreichbaren Tugend und Vollendung, und die himmlische des ewigen Lebens, welche im Genusse

---

[1]) De monarchia. I. § 2—5. Dante, Opere minori v. Fraticelli. Florenz 1861. B. 2. S. 280—284.

des göttlichen Anschauens besteht.[1]) Zu beiden Glückseligkeiten führen verschiedene Wege, zur irdischen werden wir durch die Philosophie geleitet, indem wir durch die Vorschriften derselben zum sittlichen Handeln angeleitet werden; zur höchsten himmlischen Glückseligkeit, zum Anschauen Gottes gelangen wir dagegen nur durch göttliche Gnade und den Weg dorthin zu zeigen und zu erleichtern ist Sache der Kirche und der kirchlichen Wissenschaft, der Theologie. Die Erkenntniss Gottes ist das Höchste was wir erstreben können, aber ehe wir den Weg dazu finden, muss durch gute Handlungen das Sittengesetz bethätigt werden.[2]) Demgemäss ist auch der Inhalt der göttlichen Comödie im wesentlichen der Weg, welchen der Mensch, durch die Vernunft geleitet, nach Ueberwindung der Sünde durch gute Werke zur irdischen Glückseligkeit zu nehmen hat, um dann durch göttliche Gnade zum Anschaun Gottes und zur himmlischen Glückseligkeit zu gelangen. Dante räumt also der Vernunft und der Philosophie, die bei den Scholastikern eine rein kirchliche Wissenschaft war, ihre besondere Sphäre ein, die es lediglich mit dem sittlichen Handeln zu thun hat, er erkannte aber in ihr — und damit nähert er sich wieder der rein scholastischen Anschauung — ein Mittel und eine Vorbereitungsstufe für die höhere Erkenntniss Gottes. Diese ist also bei ihm der Gegenstand und das Ziel des beschaulichen Lebens, während er die Philosophie nicht dieses, wie man voraussetzen möchte, sondern das thätige Leben repräsentiren lässt. Die philosophische Betrachtung und wissenschaftliche Forschung sind bei ihm nur eine Vorbereitung für das sittliche Handeln, wie dieses eine solche für die Erkenntniss Gottes und die himmlische Seligkeit. Das beschauliche Leben im gewöhnlichen Sinne, welches sich mit der blossen Erforschung der Wahrheit beschäftigt, würde also bei Dante die niedrigste der drei Stufen menschlicher Bildung repräsentiren und dem handelnden Leben nicht voran, sondern zurückzustellen sein.

Hiernach löst sich der Gegensatz, in welchem beide Dichter in der erwähnten Richtung zu stehen scheinen, fast vollständig auf. Denn Shakespeare zieht die Bestrebungen des Menschen, welche auf sein Verhältniss zu Gott und auf die künftige Seligkeit unmittel-

---

[1]) Convito, tratt. 2 c. 5. tr. 4 c. 17. Dante, Op. min. v. Fraticelli. Bd. 3. S. 121. 317.

[2]) De monarchia III. § 14. Dante, Op. min. v. Fraticelli, B. 2, S. 404 übersetzt in dem Aufsatze von Stedefeld, Dante's Auffassung vom Staate, vom Christen und der Kirche im Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft III. S. 223.

bar Bezug haben, wenig oder gar nicht in den Kreis seiner poetischen Darstellung, kennt überhaupt das beschauliche Leben im Sinne Dante's gar nicht. Seine dichterischen Gebilde wurzeln alle auf dieser Erde, behandeln die Verhältnisse und Gestalten derselben aber um so umfassender und vollständiger und er erschöpft das irdische Leben in ungleich reicheren und volleren Bildern als Dante. Wenn nun aber auch Shakespeare die religiöse Empfindung in seinen Dichtungen nicht voranstellt, so giebt er sich doch allenthalben als guten Christen und gelegentlich als gläubigen Protestanten zu erkennen, [1]) namentlich aber ist aus seinen Dichtungen unzweifelhaft ersichtlich, dass er von der reinsten christlichen Sittenlehre durchgängig geleitet war. Seine christliche Frömmigkeit scheint aber, und auch sein Testament spricht dafür, von jener schlichten Art gewesen zu sein, wie sie bei einer guten Erziehung in einem einfach bürgerlichen Hause zu erwachsen pflegt. Dies entspricht auch dem ganzen Bilde, welches wir uns von dem Dichter machen möchten und jener unscheinbaren schlichten Grösse, die wir ihm in derselben Art wie seinem Prinzen Heinrich beimessen. Daraus, sowie aus der bedenklichen Stellung, welche der Dichter dem puritanischen Wesen oder Unwesen gegenüber einnahm, erklärt sich vollständig seine Zurückhaltung in religiöser Beziehung und der dadurch veranlasste Vorwurf des Unglaubens, den man ihm mitunter gemacht, erscheint als völlig ungegründet. Er rührt auch wohl davon her, dass man da, wo man Hinweisungen auf Gott und das ewige Leben erwartete, statt dessen und überhaupt allenthalben heidnischen Anschauungen und Gestalten in seinen Dichtungen begegnete. Das letztere hat er aber mit Dante gemein, dem noch Niemand den Vorwurf unchristlicher Gesinnung gemacht hat. Dante bringt, was seinem ganzen Zeitalter noch geläufig war, sehr häufig heidnische und christliche Lehren und Gestalten in buntem Gemisch zur Erscheinung. In seiner doch durchaus christlichen Weltordnung sehen wir nicht blos Centauren, Giganten und andere heidnische Ungeheuer neben den Teufeln christlicher Anschauung sich durch einander bewegen, sondern wir finden auch Heiden wie Virgil, Minos, Statius in den wesentlichsten Funktionen und selbst der griechische Charon ist als

---

[1]) In Heinrich VIII, wo es am Schluss des fünften Acts heisst, dass in den Tagen der Elisabeth

Gott wird erkannt in Wahrheit.

Vergl. den Aufsatz von Mich. Bernays: Shakespeare, ein katholischer Dichter im Jahrbuch Bd. I. S. 220.

Fährmann zu der Unterwelt beibehalten. Dante gewinnt dadurch, ohne für den Nachdruck seiner rein christlichen Lehre etwas einzubüssen, grössere Belebung für die poetische Darstellung, welche bei dem wesentlich didactischen Inhalt seiner Dichtung leicht in Gefahr kommen konnte, trocken und äusserlich interesselos zu werden. Mit demselben Erfolge brauchte nun auch Shakespeare überall und oft ohne Rücksicht auf Zeit und Ort Bilder und Gestalten aus dem Heidenthum, wie er denn überhaupt jeden Stoff unter seiner Midashand in poetisches Gold verwandelte, sei es auch nur um die kleinste Zierrath für seine Darstellung zu gewinnen. Dabei blieb er selbstverständlich ein guter Christ, wenn er auch nicht aus seiner religiösen Empfindung wie Dante, bei dem dieselbe der philosophischen Richtung seines Zeitalters gemäss alle andern Empfindungen durchdrang, poetische Begeisterung zog und sie nicht wie jener zum Inhalt seiner Dichtungen machte. Wir müssen daher aus dem Kreise von Shakespeare's poetischer Anschauung jenes höhere beschauliche Leben, welches Dante, hierin ganz den Scholastikern folgend, [1]) als das höchste Ziel menschlicher Bestrebung und menschlichen Heiles aufstellte, ganz ausscheiden und können nur fragen, hat Shakespeare mehr Werth auf die Betrachtung, auf das Wissen und die philosophische Beschäftigung an sich gelegt oder hat er die Ausübung und Anwendung, mit Einem Wort das thätige Leben höher gehalten. Zweifellos werden wir uns für das Letztere entscheiden müssen, denn er hat es in allen Nüancen der Darstellung, im Trauerspiel, wie im Lustspiel, in den tiefsten und in den leichtesten Charakterbildern, in Hamlet und in der verlornen Liebesmühe, in der Person des Prospero, des Jaques, Richard II. und Anderer in der verschiedensten Weise und mitunter mit dem grössten Nachdruck klar zu erkennen gegeben und in unzähligen einzelnen Aeusserungen ausgesprochen. Von den letzteren mag nur die Anrede des Herzogs an Angelo in Maass für Maass (I, 1, 30), welche den oben excerpirten Worten Dante's aus der Monarchia [2]) ähnlich ist, sowie die Rede des Ulysses in Troilus und Cressida (III, 3, 96ff.) hervorgehoben werden.

---

[1]) Vergl. Purg. Ges. 27 v. 108 und die Anmerkung dazu in der Uebersetzung der göttlichen Comödie von Philalethes.

[2]) Lib. I §. IV. Opere minori v. Fraticelli B. 2. S. 282. „deus et natura nihil otiosum facit, sed quidquid prodit in esse, est ad aliquam operationem. Minime enim essentia ulla creata ultimus finis est in intentione creantis, in quantum creans, sed propria essentiae operatio. Unde est quod non operatio propria propter essentiam, sed haec propter illam habet ut sit."

Die politische Ansicht beider Dichter wie ihre Stellung zur
.igion ist im Vorigen zum Theil schon berührt und hängt mit
er bereits erwähnten Anschauungsweise nahe zusammen. In beiden
htungen geben sie sehr übereinstimmende Ansichten zu erkennen.
ıächst sind beide offenbar Anhänger der monarchischen Staatsform,
d es aber aus der entgegengesetzten Lebensstellung geworden,
ıkespeare als Unterthan eines monarchisch regierten blühenden
.ates, der die Stürme der Bürgerkriege überwunden hatte, Dante
ein Verbannter und als Opfer solcher Kämpfe, als welcher er
ı Zustand einer ruhigen Alleinherrschaft herbeisehnte. Auch er-
eint im Einzelnen die politische Ansicht beider in verschiedener
sbildung. Dante hat ein vollständiges System irdischen wie gött-
ıen, weltlichen wie geistlichen Regiments aufgestellt, worin er
; Recht des Oberhauptes unmittelbar von Gott herleitet. Bei
ıkespeare finden wir zwar auch Stellen, in denen das Königthum
ı Gottes Gnaden vertheidigt wird, doch sind dieselben wohl mehr
ı Personen, welche sie aussprechen, als des Dichters Ueberzeugung
:uschreiben. Seine Anschauung darüber ist am besten gewiss aus
· Art zu erkennen, in der er im Grossen und Ganzen, namentlich
den historischen Stücken, die Schicksale der Herrscher und der
· Herrschaft durch Geburt Berufenen, das Verhältniss von Verdienst
n Recht des Regierens behandelt. Danach erscheint bei ihm das
gitimitätsprincip im Allgemeinen anerkannt und das Geburtsrecht
die erste Grundlage des Thrones, aber als eine unsichere, wenn
: mit dem Recht verbundenen Pflichten vernachlässigt werden.
s Verdienst allein kann die Herrschaft wol eine Zeitlang be-
ıpten, doch auch bei der vorsichtigsten und tüchtigsten Regierung,
; bei der Heinrich IV., werden die heftigsten Erschütterungen
ht ausbleiben, wenn nicht das Recht zur Herrschaft geführt hat;
ız unhaltbar aber, selbst bei den kräftigsten Monarchen, ist der
ron, wenn er durch Verbrechen erlangt war; dies hat er so ein-
nglich im Macbeth, Richard III. und anderwärts gezeigt. Im
lgemeinen also hat Shakespeare sein politisches Glaubensbekennt-
s mehr negativ, Dante das seinige mehr positiv abgegeben, das
; letzteren steht auf ganz idealem, jenes ganz auf dem Boden der
fahrung und des praktischen Lebens.

Von allem sogenannten Freiheitsschwindel waren beide abge-
;te Feinde. Dante sprach es ausdrücklich aus, dass die falsche
eiheit zur wahren Knechtschaft führe [1]) und der britische Dichter

---

[1]) In dem Briefe an die Florentiner. Opere minore herausg. v. Fraticelli B. 3,

zeigte es auf das Eindringlichste und Ergötzlichste überall da, wo er den rohen Haufen als seiner Willkühr überlassen oder gar zur Herrschaft berufen darstellt. Es darf hierbei nur an den Aufstand Jack Cade's in Heinrich VI. erinnert werden und an das Programm, welches dieses Muster aller Aufrührer von seiner Regierung und dem von ihm einzurichtenden Staate aufstellte. Dasselbe concentrirt sich gewissermaassen in den Worten (Heinrich VI., 2ter Theil, IV, 2, 199):

„Wir sind erst recht in Ordnung, wenn wir ausser aller Ordnung sind,"

und hat sein Seitenstück in dem von Gonzalo im Sturm aufgestellten, — bekanntlich aus Montaigne entlehnten — Entwurf eines utopischen Staates, welcher von Alonso (II, 1, 171) ganz aus der Seele des Dichters mit den Worten abgefertigt wird:

„Du sprichst von nichts zu mir."

Wenn wir aber hiernach schon aus der Art, wie Shakespeare das souveräne Volk und republikanisches Wesen in der Praxis und Theorie darstellt, auf seine Antipathie dagegen schliessen können, so scheint es doch, als müssten wir zu dem entgegengesetzten Resultate kommen, wenn wir im Julius Cäsar, grade dem Stücke, in welchem der Kampf des republikanischen Princips mit dem monarchischen dargestellt ist, den Hauptträger des ersteren, Brutus, als weit bedeutender und sittlich höher stehend dargestellt sehen, wie die Vertreter der entgegengesetzten politischen Partei. Wir müssen jedoch dabei berücksichtigen, und dies beweist wieder die Abwendung Shakespeare's von republikanischer Gesinnung, dass Brutus in jenem Drama nur für seine Person als bedeutend und sittlich gross, sein Princip aber als unhaltbar, und er grade als das tragische Opfer des starren und einseitigen Festhaltens an demselben erscheint. Brutus ist nun auch eine der wenigen Personen aus Shakespeare's Dramen, welche ebenfalls von Dante in der göttlichen Comödie dargestellt sind. Während er aber bei dem brittischen Dichter eine seiner höchsten Idealgestalten ist, hat ihn Dante in den untersten Abgrund der Hölle, ja in Lucifer's Rachen selbst versetzt und ihm nach Judas die allerschlimmste der Höllenstrafen auferlegt. Diese so verschiedene Auffassung einer und derselben historischen und ihrem wirklichen Charakter nach uns von den alten Schriftstellern ziemlich nahe gerückten Person erklärt sich aber vollständig aus

S. 454: „quo falsae libertatis trabeam tueri existimatis, eo verae servitutis in ergastula concidetis".

Dante's politischem und sittlichem System, welches in der göttlichen Comödie ebenfalls auf das Consequenteste durchgeführt ist. Nach ihm waren die Betrüger schlimmere Sünder als die Gewaltthätigen, da sie die dem Menschen eigenthümlichen, ihm von Gott anvertrauten Gaben zum Bösen anwendeten, und unter den Betrügern waren die Verräther die Verworfensten, welche gewissermaassen doppelt, an Gott und an den Menschen, das Vertrauen missbrauchten. Unter den Verräthern mussten nach seinem System diejenigen die schlimmsten sein, welche ihren Verrath gegen die göttliche Weltordnung richteten und zwar gegen das weltliche wie das kirchliche Regiment. Da nun Dante das römische Kaiserreich als eine von Gott eingesetzte Universalmonarchie ansah, welche nur zeitweise unterbrochen worden, aber nach Gottes Willen ewig fortdauern sollte, so sah er die beiden Republikaner, welche Julius Cäsar, den Begründer dieser Monarchie, gestürzt und das Bestehen derselben überhaupt zu beseitigen gesucht hatten, als Verräther an der göttlichen Weltordnung an und nur Judas, der seinen Verrath an Christus selbst, dem Begründer der Kirche, verübt hatte, wird als schlimmerer Verbrecher behandelt.

So verschieden also auch beide Dichter in ihrer poetischen Darstellung den Republikaner Brutus behandelten, so haben doch beide sich dabei als Anhänger des monarchischen Princips zu erkennen gegeben. Um wie viel milder und unparteiischer erscheint hierbei der britische Dichter in Beurtheilung derselben Person, wenn wir auch bei Dante das Crasse der Darstellung durch den Gegenstand und die Tendenz seiner Dichtung motivirt finden müssen. Da er einmal die Hölle als den Ort aller Schrecknisse darstellen wollte, konnte er mit den Personen, die er dort und zwar in sehr consequenter Art placirte, nicht eben zärtlich und human umgehen.

Bei der Erörterung über das politische Glaubensbekenntniss macht sich auch die Frage geltend, welche Bedeutung die beiden Dichterheroen dem Adel beimassen und wir wollen dieselbe um so weniger übergehen, als sich darüber sehr übereinstimmende Aussprüche bei beiden finden. Shakespeare wie Dante erscheinen zwar in ihrer Persönlichkeit als sogenannte aristokratische Naturen im bessern Sinne, als solche, die sich vom grossen Haufen und der gemeinen Gesinnung vornehm abwenden und sich an die gewählte Gesellschaft der Bessern halten, womit allgemeine Menschenliebe und wahre Humanität, welche wir beiden in hohem Maasse zuschreiben müssen, sehr wohl vereinbar sind. Ueber jede vorurtheilsvolle Auffassung des Geburtsadels waren sie aber gewiss beide erhaben. Bei Shakespeare wird dies schon durch seine unparteiische und richtige Wür-

digung aller menschlichen Verhältnisse, den so entschieden geäusserten Widerwillen gegen alles Scheinwesen und den vielfachen Spott erwiesen, welchen er über höfische Manieren und adliges Wesen, so weit solches sich nur in Aeusserlichkeiten kenntlich und geltend macht, allenthalben ausgiesst. Der stärkste Conflict von Berufung auf Geburtsadel und Nichtanerkennung desselben wird von Shakespeare in Ende gut Alles gut in Anwendung auf die Ehe zwischen Adligen und Nichtadligen behandelt, in einer Beziehung, in der er sich von jeher am empfindlichsten geäussert hat und auch bei uns noch nicht überwunden ist, obgleich die Gesetzgebung und Gerichtspraxis einmal einen Anlauf dazu nahmen. In jenem Drama hat Shakespeare den Conflict, allerdings wohl zunächst nicht von politischen Ansichten, sondern von der poetischen Auffassung ausgehend und seiner Quelle folgend, gegen die Bevorzugung des Adels entschieden, und bei der ersten Aeusserung der Ueberhebung Bertram's dem Könige die eindringlichen Worte dagegen in den Mund gelegt (II, 3, 123):

Den Stand allein verachtest Du, den ich
Erhöh'n kann. Seltsam ist's, dass unser Blut, —
Vermischte man's, — an Farbe, Wärm' und Schwere
Den Unterschied verneint, und doch so mächtig
Sich trennt durch Vorurtheil &c.

Anklänge an diese, für Shakespeare's Dramen ungewöhnlich lange, übrigens auch durchgängig in Reimen wie ein selbstständiges Gedicht gehaltene Erörterung, enthalten auch die folgenden beiden Stellen, doch wird darin auch dem Adel an sich ein Werth zuerkannt:

Pericles III, 2, 26:

Ich hielt die Tugend und die Wissenschaft
Für grössre Gaben stets, als Adel sind
Und Reichthum. Ein leichtsinn'ger Erbe kann
Die letztern beiden dunkeln und verthun,
Doch jenen folgt stets die Unsterblichkeit,
Und macht zum Gott den Menschen.

Wintermährchen I, 2, 391:

So wie ein Edelmann Du bist und auch
Gelehrt, erfahren, was nicht wen'ger ziert
Den Adel, als der Väter edle Namen,
Durch die wir adlich sind.

Zu jener Stelle aus Ende gut Alles gut bildet eine förmliche Parallele die Canzone Dante's, welche er dem vierten *trattato* seines

Gastmahls an die Spitze stellt und darin erläutert. Dieselbe ist jedoch, wenn auch umfangreicher, doch weder so klar noch so den Gegenstand erschöpfend als jene Rede des Königs von Frankreich. Dante tritt den damals geläufigen Ansichten über den Adel entgegen, welche er für irrig erklärt, namentlich einem Ausspruch Kaiser Friedrich II., der Adel bestehe in feiner Sitte und ererbtem Reichthum. Dante verneint den Adel der Geburt schlechthin und bringt den Adel mit der Tugend in Verbindung, ohne jedoch den Begriff desselben zu bestimmen, vielmehr stellt er nur die Wirkungen beider nebeneinander. Er sagt, Adel sei überall da, wo Tugend sei, aber nicht umgekehrt, so wie alles Himmel sei, wo sich Sterne zeigten, aber nicht lauter Sterne da, wo Himmel sei. An Shakespeare erinnert in Dante's Gedicht die starke Betonung der Tugend überhaupt und die Ausführung, dass die adlige Gesinnung als ein von Gott unmittelbar gewährtes Geschenk erscheine, dass man nicht Ehre von den adligen Vorfahren habe, sondern das Gegentheil, wenn man ihrer Tugend in den eignen Handlungen nicht nachkomme. (Ende gut Alles gut, oben v. 139, 150, 142.) Ferner sagt Dante im erwähnten *trattato* „nicht das Geschlecht macht die einzelnen Personen edel, sondern die einzelnen Personen das Geschlecht."

Die von Dante nnd Shakespeare über den Adel geäusserten Gedanken sind übrigens nahe liegende und wohl schon oft geäussert worden. Namentlich hat Juvenal in der achten Satire dieselben schon ausgesprochen und von ihm haben vielleicht Shakespeare wie Dante Anregung erhalten, wenn dies überhaupt je der Fall gewesen. Juvenal sagt z. B. (VIII, v. 138):

Incipit ipsorum contra te stare parentum
Nobilitas, claramque facem praeferre pudendis.
Omne animi vitium tanto conspectius in se
Crimen habet, quanto major, qui peccat habetur.

Dante hat jedoch in anderen und jedenfalls späteren Werken offenbar mehr Gewicht auf den Erbadel gelegt, namentlich in dem Traktat *de monarchia* und in der göttlichen Comödie (Inferno XV, 73. Paradiso XVI, v. 1—9, 49), da er in seinem später ausgebauten politischen System dem Erbadel eine politische Bedeutung beimass. In diesem System ist auch die Stellung des Staates zur Kirche von Dante scharf begrenzt worden, da er die vollständige Unabhängigkeit beider von einander für geboten hielt. Jene schon oben erwähnten zwei Wege zur Glückseligkeit, welche er dem Menschen anweist, durch ein thätiges und beschauliches Leben sind es auch, welche die getrennten Functionen des Staates und der Kirche bedingen,

denn der Mensch ist nach Dante's Lehre zu schwach, auch nur auf einem von beiden Wegen durch eigne Kraft zu wandeln und bedarf dabei der Leitung, auf jenem durch ein weltliches, auf diesem durch das geistliche Oberhaupt, den Pabst. Jeder von beiden hat daher seine gesonderte Sphäre der Thätigkeit, und in den Uebergriffen des einen in die des andern sieht Dante die Quelle grossen Unheils und schlimmer Verwirrung. Dem entspricht auch die Trennung der Philosophie von der Theologie, da es jene mit dem thätigen weltlichen, diese mit dem beschaulichen kirchlichen, auf Gott gerichteten Leben zu thun hat. Das Eigenthümliche dabei ist die universelle Ausdehnung, welche Dante beiden Richtungen beimisst. Denn wenn auch der katholischen Kirche nach deren Princip von je her eine Geltung und Wirksamkeit zugeschrieben wurde, welche über die ganze Erde verbreitet war oder verbreitet sein sollte, so stand doch Dante in politischer Hinsicht mit seinem Ideal einer Weltmonarchie damals, wo das römische Weltreich längst zertrümmert war und selbst in Italien das allgemeine Streben nicht auf einige Unterwerfung unter eine Einzelherrschaft, sondern auf Theilung und Selbstständigkeit möglichst vieler Staaten ging, völlig allein und vereinzelt da und sein fruchtloses Ankämpfen gegen die gewaltige Strömung der Zeit ist fast dem von Shakespeare's Brutus gegen das entgegengesetzte Princip zu vergleichen.

Bei Shakespeare fehlt natürlich ein so sorgfältig ausgebautes politisches System, wie es der grosse Florentiner aufgestellt hat, und wir würden auch aus seinen Dichtungen schwer ein solches mit entsprechender Vollständigkeit uns construiren können. Doch haben wir immerhin, ausser jenen negativen doch bezeichnenden Andeutungen über den Staatsorganismus, einige für dramatische Exposition recht ausführliche Erörterungen darüber, namentlich in Troilus und Cressida (I, 3) die Lobrede auf die Ordnung und Abstufung im Staate, der als Seitenstück mit derselben Hinweisung auf den Bienenstaat die Erörterung Exeter's und des Erzbischofs von Canterbury in Heinrich V. (I, 2, 183) über den gleichen Gegenstand sich anreiht. Als den Kern beider Stellen können wir die Worte herausheben:

Drum theilt der Himmel
Des Menschen Stand in mancherlei Beruf,
Und setzt Bestrebung in beständ'gen Gang,
Dem als zum Ziel Gehorsam ist gestellt.

Das kirchliche Gebiet wird dabei und überhaupt von Shakespeare nur sehr leise und vorsichtig berührt, doch lässt sich schon aus den vorstehenden Worten, dann aus der Stellung, welche sein

Ideal König Heinrich V. der Kirche gegenüber einnimmt, ferner aus der Art, wie in König Johann der Conflict zwischen Staat und Kirche behandelt ist und der letzteren nur bei Schwäche des Staatsoberhaupts erfolgreiche Einmischung in die Staatsangelegenheiten zugeschrieben wird, endlich aus dem Ausgang Wolsey's in Heinrich VIII., der auf beiden Gebieten, dem weltlichen wie geistlichen, nach Herrschaft trachtete und dabei zu Fall kam, wohl mit Sicherheit schliessen, dass der britische und protestantische Dichter ebenso wie der katholische die Trennung der Staats- und Kirchengewalt für geboten gehalten hat.

Ausser den bisher bezeichneten liessen sich noch viele Berührungspunkte unter beiden Dichtern auffinden. Wir erwähnen davon nur ihre grossen Verdienste um Ausbildung der Sprache und wir versagen uns z. B. ungern auf eine Vergleichung einzugehn, wie beide Dichter die Liebe dargestellt haben, wie sie u. a. in ihren Sonetten in der gleichen Form so verschieden zu deutenden Empfindungen Ausdruck gegeben haben. Aber wenn sie auch beide in ihren Schöpfungen keineswegs der Liebe den breiten Raum eingeräumt haben, wie wir dies bei andern Dichtern wahrzunehmen gewohnt sind, so ist doch bei dem Britten die Liebe mit einer wunderbaren Mannichfaltigkeit, in umfassender Vollständigkeit und in Verbindung mit allen andern menschlichen Leidenschaften dargestellt, und eine Vergleichung in dieser Richtung würde bei der Schwierigkeit, die lyrischen Gedichte beider richtig zu verstehen, zu so ausführlichen und genauen Untersuchungen im Einzelnen führen müssen, dass sie weit über den Umfang einer nur übersichtlichen Betrachtung hinausgehn müsste.

Werfen wir daher lieber noch einen Blick auf die Anschauungen, welche beide Dichter über die andern Künste zu erkennen gegeben haben.

Es darf hierbei als selbstverständlich vorausgesetzt werden, dass der wahre Künstler, also auch der Dichter, auch für die andern nicht von ihm geübten Künste mehr oder weniger lebhafte Empfänglichkeit und richtiges Verständniss haben wird. Auch Dante wie Shakespeare verrathen ein solches Interesse in hohem Grade. Von Ausübung mehrerer Künste, wie dies bei seinen grossen Landsleuten des funfzehnten Jahrhunderts, wie Raphael, Michel Angelo, Leonardo da Vinci, in fast wunderbarem Maasse der Fall war, wissen wir bei Dante allerdings nichts, nur erzählt er gelegentlich, dass er gezeichnet habe, zu erheblichen Leistungen auf dem Gebiet dieser

Kunst wird er es aber wohl nicht gebracht haben, da sonst nichts davon berichtet wird.

Der brittische Dichter war bekanntlich auch Schauspieler und so viel auch darüber gestritten worden, so scheint doch so viel klar zu sein, dass er auch als darstellender Künstler etwas leistete [1]. Dass er aber theoretisch die Schauspielkunst aus dem Grunde verstand, ergeben am besten seine dramatischen Dichtungen im Ganzen und in jeder Einzelheit, mehr noch als die unvergleichlichen Lehren im Hamlet, worin die Theorie dieser Kunst in aller Kürze auf die richtigsten Principien zurückgeführt ist. Bei Dante vermissen wir grade über die Schauspielkunst jede Aeusserung, was nach dem Zustande derselben in seiner Zeit und seinem Vaterland zwar nicht zu verwundern ist, aber auch nicht als nothwendig erscheint. Denn zu seiner Zeit hatten bereits die Vorstellungen der geistlichen Schauspiele und Passionsspiele in Italien begonnen und waren in Florenz im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts bereits gewöhnlich [2].

In Betreff der bildenden Kunst hat Shakespeare gelegentlich bemerkt, dass das Kunstwerk durch sich selbst erklärt werden müsse [3], und damit einen Grundsatz aufgestellt, welcher noch heut, wo wir in der Theorie der Kunst um so viel weiter vorgeschritten sind, selbst von trefflichen Künstlern noch gar zu sehr vernachlässigt wird, sonst würden wir nicht so oft Kirchen zu sehen bekommen, welche wie Theater, und Theater, die wie Kirchen, Lustschlösser, die wie Raubschlösser und Wohnungen, welche wie Festungswerke aussehen, und wir würden nicht bei den Kunstausstellungen im Katalog Bezeichnungen finden, auf welche wir nie gekommen wären und die uns selbst nach deren Lesung noch ungewiss lassen können, ob das bezeichnete oder vielleicht das daneben befindliche Bildwerk das vorstellt, was das Verzeichniss besagt.

Dante legt bei seinen Beschreibungen der Bildwerke im Purgatorio (XII, v. 37, 64 fl.) zwar ebenfalls auf die treue Wiedergabe der Natur grossen Werth, verräth aber weniger Kenntniss von

---

[1] Kurz, Shakespeare der Schauspieler, im Jahrbuch VI. S. 317.

[2] Klein, Geschichte des Dramas B. 4, S. 154.

[3] In Cymbeline II, 4 v. 82:

Nie sah ich Bilder
So durch sich selbst erklärt. — Der Künstler schuf
Stumm wie Natur und übertraf sie, liess
Nur Athem und Bewegung aus.

Das dargestellte Bildwerk, wie es scheint ein Marmorrelief (Kaminstück), ist eine [illegible]ana im Bade.

richtigen Kunstprincipien, ja wir müssen sogar auf eine missverständliche Auffassung von der Bestimmung der plastischen Kunst und der Anwendung ihrer Darstellungsmittel schliessen, wenn wir dort (v. 37) ein besonderes Gewicht darauf gelegt finden, dass der Dampf des Weihrauchs in Marmor täuschend dargestellt gewesen sei.

Wollen wir einmal beide Dichter in unmittelbare Beziehung zur bildenden Kunst setzen und so zu sagen als bildende Künstler betrachten, so finden wir bei Dante mehr architektonischen und plastischen, bei Shakespeare mehr malerischen Sinn. Des ersteren ganzes Weltgebäude, wie er es in der göttlichen Komödie darstellt, ist in einem entschieden architektonischen Geiste fast mit mathematischer Symmetrie und Genauigkeit und mit wunderbarer Consequenz entworfen und geschildert. Alle Gestalten, die er auftreten lässt, sind mit einer gewissen plastischen Bestimmtheit gebildet, soweit nicht der Gegenstand, wie im Paradies, eine mehr unbestimmte und zerflossene Gestaltung mit sich brachte, und obwohl auch viele seiner Darstellungen malerisch wirken, so zeigt sich doch allenthalben bei ihm mehr Formen- als Farbensinn. Der britische Dichter dagegen hat seinen Schöpfungen zwar auch viel Symmetrie und Gleichgewicht der einzelnen Gestalten verliehen, aber mehr dasjenige und jene künstlerische Freiheit gewährende, welches wir in Meisterwerken der Malerei bewundern. Seine Dichtungen und besonders Dramen gleichen überhaupt reichen und glänzenden Gemälden, deren Farben von der grössten Kraft und Tiefe, deren Figuren in unendlicher Fülle und Mannichfaltigkeit und doch in der übersichtlichsten Ordnung gruppirt sind, von denen einzelne als Hauptfiguren hervortreten, andre sich zu Nebengruppen vereinigen, jede ein besondres Interesse, eine eigenthümliche Schönheit gewährt und doch wieder eine Wiederholung andrer Figuren und namentlich eine Folie für die bedeutenderen Gestalten bildet. Dieses System, durch Gegensätze zu wirken, welches bei Shakespeare in so hohem Grade ausgebildet erscheint, ist bei der Architektur und Plastik theils gar nicht, theils in viel geringerem Grade anwendbar, als bei der Malerei, bei welcher sowohl in der Composition wie in der Ausführung neben der Harmonie die Gegensätzlichkeit, neben der Ruhe die Bewegung zu beobachten ist, namentlich beruht alle Wirkung der Farben nicht sowohl auf der Wahl der Farben an sich, sondern auf Anwendung der Gegensätze und Nebeneinanderstellung derselben im Einzelnen. Dasselbe gilt von der Lichtvertheilung und der dadurch hervorgerufenen gegensätzlichen Wirkung, die bei der Malerei ebenfalls in viel grösserem Umfang in Betracht kommt, als bei den

Schwesterkünsten, bei welchen der Künstler nur die von aussen hinzutretende Lichtwirkung berechnen kann. Wir vermeinen auch in Shakespeare's Werken ein solches Helldunkel, einen dem Gegenstand angemessenen und harmonisch zu den Figuren stimmenden Hintergrund und Himmel voll Licht oder Dunkel, eine zu den Figuren stimmende Farbe der Umgebung wahrzunehmen. Kurz, seine Schöpfungen haben in hohem Grade das, was wir bei einem Gemälde Stimmung und Haltung nennen, sie wirken überhaupt durch alle Vorzüge, welche ein gutes Gemälde nur immer haben kann.

Diese gewissermaassen entgegengesetzte Stellung beider Dichter zur bildenden Kunst mag theils von ihrer persönlichen Eigenthümlichkeit, zum grossen Theil aber auch von der Anschauung der Meisterwerke bildender Kunst herrühren, welche beiden in verschiedenem Maasse vergönnt gewesen ist. Dante hatte in Rom die Wunderwerke alter Architektur und in Florenz, wie anderwärts in Italien, schon manche stattliche Paläste und Kirchen aus christlicher Zeit gesehen, und wenn auch die Meisterwerke antiker Plastik damals noch nicht aufgedeckt waren, wenn sogar sein Zeitalter vielleicht, wenigstens was Rom anbetrifft, das ungünstigste für die Kenntniss der plastischen Kunstschätze Italiens gewesen ist, so werden ihm doch hier und da so manche Werke antiker Plastik aufgefallen sein, wenn es auch nur die aus dem Gestrüpp römischer Gärten ragenden Bildsäulen, oder die in vandalischer Wirthschaftlichkeit zu Trögen gemissbrauchten Sarkophage in Höfen und Strassen gewesen sind.[1]) Auf eine Kenntniss der Niobe-Gruppe deutet zwar seine Schilderung der Marmor-Darstellung davon in Purg. XII, v. 37. doch wurde die Gruppe erst lange nach seinem Tode aufgefunden, er mag aber deren Existenz und Anordnung aus alten Schriftstellern gekannt haben. Die Meisterwerke italienischer Malerei dagegen waren zu Dante's Zeit noch nicht geschaffen, doch war Giotto nicht bloss ein Zeitgenosse, sondern auch Freund von ihm und hat sein erst in diesem Jahrhundert auf einer Wand im Florentiner Bargello aufgefundenes[2]) Porträt gemalt. Dante erwähnt Giotto's im Purgatorio (11 v. 95) und weist prophetisch, wenn auch mehr in

[1]) v. Reumont, Rom in Dante's Zeit. Im Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft B. 3, S. 369.

[2]) Stiche davon als Titelblatt in Witte's Dante-Forschungen. Halle, Barthel 1868 und in Crowe und Cavalcaselles, Geschichte der italienischen Malerei, deutsch von Bd. 1. Im letztern Werk (I, S. 215—224) und von Theod. Paur (Dante's Dante-Jahrbuch II. Bd.) ist die Echtheit des Bildnisses nachgewiesen.

ıwendung auf die Dichtkunst, darauf hin, dass Cimabue durch otto verdunkelt worden sei, dass also Andere künftig ebenso die mals im Gebiete der Kunst glänzenden Lichter verdunkeln würden.

Shakespeare dagegen, welcher schwerlich ausserhalb England er Schottland gewesen ist, hat namentlich in London wohl wenig n Meisterwerken der Architektur sehen können, von solchen der astik so gut wie gar nichts. Dagegen lag die Blüthezeit der alerei bereits hinter ihm, Holbein und manche italienische Maler ıren in England gewesen und hatten dort treffliche Werke hinterssen und die Sammellust der Engländer wird, wie der Kunstsinn einrich VIII. und der Elisabeth, wohl schon damals manches gute emälde nach England und in den Bereich der Anschauung Shakeeare's gebracht haben. Es sind demnach auch von seinen beiläu;en Schilderungen aus dem Gebiet der bildenden Kunst hauptsächh Werke der Malerei, bei denen er verweilt, wie bei der Darstelng der Cleopatra in der Art der damals üblichen Teppiche (arrazzi) ymbeline II, 4, 70), bei dem Bilde der Portia (Kaufmann von enedig III, 2, 116). Besonders aber ist die Erwähnung des Bildes ı Timon (I, 1, 29) hervorzuheben, welche an die oben erwähnte htige Bemerkung über die Verständlichkeit des Bildwerks erıert:

Gewiss, dies hebt sich trefflich, herrlich ab.

Unvergleichlich! wie die Grazie
Sich durch sich selbst ausspricht! wie geist'ge Kraft
Aus diesem Auge blitzt! wie Phantasie
Sich auf der Lippe regt! stumme Geberdung
Die jeder möcht' in Worten deuten.

Ich möchte sagen,
Er meistert die Natur: kunstreiches Streben
Lebt' in der Farb' lebend'ger als das Leben.

1 v. 156): Erfreulich ist ein Bild.
Das Bildwerk ist beinah der wahre Mensch;
Denn seit Ehrlosigkeit mit Menschheit schachert,
Ist er nur Aussenseite: diese Färbung
Ist, was sie vorgiebt.

Wenn nach dem Gesagten beide Dichter zu den bildenden Künen eine etwas verschiedene Stellung einzunehmen scheinen, so begnen sie sich wieder in der augenscheinlich gleichmässigen Vorbe für den Tanz und besonders für die Musik. Wie Dante in

dem rythmischen Drehen seiner seligen Geister den Tanz zum Ausdruck höherer Erregung und Seligkeit poetisch verwendet hat, so hat auch Shakespeare häufig Tänze in seine Dramen eingelegt und seine öftere Erwähnung einzelner Tänze und deren Anwendung zu witzigen Vergleichen (z. B. Viel Lärm um Nichts II, 1, 76) scheint Vorliebe für diese Kunst zu verrathen. Ihr musikalisches Ohr und ihr Sinn für Musik verräth sich schon in dem Werth, welchen beide offenbar auf den Klang der menschlichen Stimme legen, wie dies aus dem Geheul und Geschrei der Hölle einerseits, andrerseits aus den süssen Tönen, welche im Himmel Dante's allerwärts erklingen, bei Shakespeare aus einzelnen Aeusserungen (z. B. Lear V, 3, 272) und aus vielen Sonetten zu schliessen ist (z. B. 128; der verliebte Pilgrim VIII), worin er die Macht der Musik verherrlicht [1]), so wie aus dem vielfachen Vorkommen von Musik und Gesangstücken in seinen Dramen.

Nachdem wir bisher bei unserer vergleichenden Betrachtung, welche allerdings auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, fast nur den glänzendsten Vorzügen bei beiden Dichtern begegnet sind, so werden wir endlich auch das nicht unbeachtet lassen dürfen, was wir als die Fehler und Schattenseiten derselben bezeichnen möchten. Allerdings ist es ein missliches Unternehmen, bei grossen Dichtern, wie bei grossen Menschen überhaupt, und beides waren die von uns Betrachteten, von ihren Fehlern zu sprechen. Dieselben hängen meist mit ihren Vorzügen und ihrem ganzen Wesen so eng zusammen, dass wir sie kaum wegwünschen können, weil wir dann eben eine ganz andere, wahrscheinlich unbedeutendere Erscheinung vor uns haben würden. Bei Shakespeare namentlich hat sich auch sehr oft das, was man an ihm tadelte, nach näherer Betrachtung als das Product tiefer Kenntniss und Absicht und als hohe Schönheit enthüllt, und sich ergeben, dass der Tadel in dem Unverstand und dem Mangel an Empfindung der Kritiker seinen Grund hatte, namentlich aber in jener selbstgenügsamen Voraussetzung, dass das ihnen nicht Verständliche unwahr, unmotivirt und willkührlich sein müsse. Solche Kritiker, welche von den Herausgebern der ersten Gesammtausgabe Shakespeare's vergebens gewarnt, von Goethe vergebens ver-

---

[1]) Es kann darüber auf den Aufsatz von Friedr. Förster „Shakespeare und die Tonkunst" im Jahrbuch B. 2, S. 155 verwiesen werden. Nur möchten wir noch auf die Wirkung, welche Caliban (Sturm III, 2. Schluss) von der Musik empfindet, aufmerksam machen.

spottet[1]) worden zu sein scheinen, haben leider bei dem grösseren Publikum immer noch viel Autorität und es wird ihnen immer noch zu wenig entgegengetreten. Wir wollen aber für jetzt wenigstens nicht den ihnen geläufigen Vorwurf auf uns laden, dass wir die beiden Dichter bloss mit dem Auge der Bewunderung betrachten. Doch müssen wir gleich wieder hervorheben, dass, was uns bei beiden Dichtern als störendste Fehler erscheinen, hauptsächlich Fehler des Geschmacks sind und als solche eigentlich von einer andern Zeit und einem andern Volk aus nicht richtig gewürdigt werden können. Allerdings werden wir unter den Dichtern ersten Ranges in keiner Zeit und bei keinem Volk kaum noch einen finden, welcher in dem Grade, wie jene beiden im Einzelnen unser Schönheits- und Anstandsgefühl, nicht das sittliche Gefühl, verletzte, denn das letztere wird allerdings nirgends von ihnen verletzt. Zunächst ist es die Darstellung des Grässlichen, worin beide sich begegnen und Shakespeare mit der Blendung Gloster's und Verstümmelung der Lavinia Seitenstücke zu Dante's Ugolino und der Strafe der drei Erzverräther liefert. Mehr aber noch dürfte die zu genaue Darstellung des Widerwärtigen und Ekelhaften zu tadeln sein; bei Dante z. B. der im Koth sich wälzenden Schmeichler (Inf. 18, v. 112, 130), der Wassersüchtigen und mit Schwären bedeckten (Inf. 29, v. 74—84, 87, Ges. 30, v. 49), bei Shakespeare das unendlich oft wiederkehrende Bild von Geschwüren, eiternden Blattern, die häufige Erwähnung ekelhafter und durch Unsittlichkeit hervorgerufener Krankheiten, an welche bald Witze und Wortspiele aller Art, bald wie im Timon, die herbsten Betrachtungen und Ausbrüche sittlicher Entrüstung angeknüpft werden. Dante enthüllt Natürlichkeiten, welche wir völlig zu verschleiern uns genöthigt fühlen, ja er verweilt dabei ungewöhnlich lange und entwickelt zugleich eine komische Ader, welche sich der derben Komik Shakespeare's annähert, ja dieselbe gewissermaassen überbietet; z. B. wenn er das Marschsignal und die „seltsame Schalmei" der Teufel nicht blos am Schluss des 21. Gesanges der Hölle erwähnt, sondern auch in den 12 ersten Versen des folgenden Gesanges mit allerlei Betrachtungen glossirt.

---

[1]) Z. B. im Faust 2. Th. 1. Akt:

Daran erkenn' ich den gelehrten Herrn!
Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern;
Was ihr nicht fasst, das fehlt euch ganz und gar;
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr sei nicht wahr;
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht;
Was *ihr nicht* münzt, das, meint ihr, gelte nicht.

Als bloss geschmacklos und unpoetisch, wenn sie auch immer treffend sind, müssen wir endlich so manche Vergleiche und Motive im einzelnen bezeichnen, z. B. bei Dante den Vergleich Adams, dessen Gedanken sich verrathen, mit einem unter einer Decke sich bewegenden Hunde, noch dazu im Paradies (26 v. 100) wo die Muse den höchsten Schwung genommen hat, das Erwähnen des mangelnden Raums zum Schreiben am Schluss des Purgatorio, welches an jene so häufigen Briefschreiber erinnert, welche schliessen müssen, weil das Papier zu Ende ist.

Haben wir nun die menschliche wie dichterische Persönlichkeit beider Dichter durch so manche übereinstimmende Züge, so manche gleiche und verwandte Ansichten einander näher zu bringen vermocht, haben wir auch so manche ähnliche Aussprüche und Gedanken hervorgehoben, worin beide Dichter sich begegnet sind, so werden wir wieder auf die Frage zurückgeführt, ob der jüngere britische Dichter seinen grossen Vorgänger auf dem Parnass gekannt und ob er von ihm Bildungselemente überkommen hat. Eine sichere Entscheidung darüber lässt sich freilich für jetzt nicht geben, doch dürfte die Frage eher zu bejahen wie zu verneinen sein. Man darf sich hierbei wol mehr durch die Thatsache leiten lassen, dass der grosse Florentiner zu Shakespeare's Zeiten, soviel er auch damals im einzelnen, ja selbst in den Grundgedanken seines grossen Gedichtes missverstanden worden sein mag, doch als Dichter nach der ganz allgemeinen Ansicht auf die hohe Stufe gestellt war, die ihm gebührte, und dass er auch in England, wenn auch wenig verbreitet, doch immerhin und dann unter derselben Anerkennung seiner Dichtergrösse, wie anderwärts gekannt gewesen ist. War er aber hiernach Shakespeare zugänglich und diesem sein Dichterruhm bekannt, so dürfen wir auch mit Sicherheit annehmen, dass der in der poetischen Literatur so fleissig umschauende britische Dichter sich ein Gedicht, wie die göttliche Comödie zu verschaffen gesucht und in irgend einer Art Kenntniss davon genommen hat, ja wir für unsern Theil halten das Gegentheil unter jenen Voraussetzungen gradezu für eine Unmöglichkeit. Es stellt sich auch immer mehr die genaue Bekanntschaft Shakespeare's mit der italienischen Literatur heraus und werden immer mehr Beweise dafür geliefert, dass er italienische Originale benutzt hat,[1]) wie denn auch von manchen unzweifelhaften Quellen seiner Dramen, z. B. der Novelle Cinthio's, woraus er den Othello gebildet hat, gar keine Uebersetzungen haben

---

[1]) Klein, Geschichte des Dramas B. 4, S. 546 ff., 557 ff., B. 5, S. 423, 433.

ermittelt werden können. Ferner hat Shakespeare schon in seinen frühesten Stücken italienische Redensarten und kleine Sätze einfliessen lassen, was offenbar unwillkührlich und aus Vorliebe für die Sprache geschehen ist, denn er war gewiss ganz und gar nicht der Mann, der mit einer Sprachkenntniss, die er nicht besass, geprunkt hätte. Wird nun hierdurch auch keine vollständige Kenntniss der italienischen Sprache bewiesen, so ist doch für gewiss anzunehmen, dass er in dieser Kenntniss nicht zurückgegangen sein, sondern sich, vielleicht in demselben Maasse vervollkommnet haben wird, als er in Folge der Läuterung seines Geschmacks die Wiederholung solcher fremden Zierrathen in seinen spätern Stücken vermied und als er mit den Erzeugnissen der italienischen Literatur näher bekannt zu werden Gelegenheit bekam. Gegen seine Kenntniss des Italienischen ist zwar andrerseits geltend gemacht worden, dass er den Namen Baptista im Hamlet (III, 2, 249) fälschlich als Frauennamen gebraucht habe, aber denselben Namen führt er als Männernamen schon in der Zähmung der Widerspenstigen unter den auftretenden Personen auf und wir können daher jene beiläufige Erwähnung im Hamlet nur einer verzeihlichen Nachlässigkeit oder der Gleichgültigkeit der Bezeichnung, da die genannten Personen auf ganz phantastischem Boden stehen und nicht als Italiener gedacht, sondern nach Wien versetzt werden, vielleicht sogar einer von Hamlet beabsichtigten Verspottung zuschreiben.[1])

Zu den vorstehenden Gründen für die Kenntniss Dante's lassen sich, wenn auch mit geringerer Beweiskraft, noch mehrere einzelne Stellen aus Shakespeare's Dichtungen, ausser den bereits hervorgehobenen, anführen, welche mehr oder weniger deutliche Anklänge an die göttliche Comödie enthalten.

Zunächst mag die Wölfin im Eingange von Dante's Gedicht (Inf. I, v. 49) die Anregung zu dem fast etwas gezwungen scheinenden Bilde in Troilus und Cressida (I, 3, 121) gegeben haben:

> Und die Begier, ein allgemeiner Wolf,
> Zwiefältig stark durch Willkühr und Gewalt,
> Muss dann die Welt als Beute an sich reissen,
> Und sich zuletzt verschlingen;

wobei zu bemerken ist, dass Dante's Bild hier grade in der Bedeutung aufgefasst ist, welche jetzt als die richtige ziemlich allgemein anerkannt ist.

---

[1]) Baptista kommt allerdings im Italienischen als Frauenname vor, und zwar vor Shakespeare's *Zeit; s. (A. v. Reumont)* Allg. Zeitung 21 Okt. 1870. Beil. D. Red.

An die Hölle Dante's und zunächst die Ueberfahrt durch Charon (Inf. II, v. 2, 87) erinnert die Erzählung, welche Clarence von seinem Traum in Richard III. (I, 4, v. 45) giebt:

Mich setzte über die betrübte Fluth
Der grimme Fährmann, den die Dichter singen,
In jenes Königreich der ew'gen Nacht;

insbesondere auch das Verhöhnen, Schreien und Heulen der ihm begegnenden Schatten (vergl. Inf. VI, v. 19. XIV, 27):

und heulte mir in's Ohr
So grässliches Geschrei, dass von dem Lärm
Ich bebend aufwacht', und noch längst nachher
Nicht anders glaubt', als ich sei in der Hölle.

Einzelne der bei Dante vorkommenden Höllenstrafen finden eine förmliche Wiederholung in den Worten des Claudio in Maass für Maass (III, 1, 121), da er die Schrecknisse des Todes, wie sie seine in der Todesangst aufgeregte Einbildungskraft sich vorstellt, schildert:

Getaucht in Feuerfluthen, oder schaudernd
Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen;
Gekerkert sein in unsichtbare Räume,
Und mit rastloser Wuth gejagt rings um
Die schwebende Erde.

Ferner gleicht die Strafe Caliban's und seiner beiden Spiessgesellen im Sturm am Schluss des vierten Acts derjenigen der beiden Selbstmörder in Dante's Hölle (Ges. 13 v. 111) und selbst die Worte Prospero's:

Geh, heiss die Kobold' ihr Gebein zermalmen
Mit starren Zuckungen, die Sehnen straff
Zusammenkrampfen und sie fleck'ger zwicken
Als wilde Katz' und Panther.

haben einige Aehnlichkeit mit den Versen Dante's (Inf. 13 v. 127):

In den Geduckten schlugen sie die Zähne,
Zerfleischten stückweis ihn, und mit den Gliedern,
Die schmerzhaft zuckten, eilten sie von dannen.

In demselben Gesange, bei den Strafen der Selbstmörder, führt Dante auch die Harpyen als Werkzeuge der Strafe auf (Inf. XIII v. 101) und auch Shakespeare lässt, ebenfalls im Sturm, zur Bestrafung der andern Feinde Prospero's Ariel in Gestalt einer Harpye erscheinen, doch anders als Dante und in nothwendiger Rücksicht auf die Bühne auch in viel milderer Form als die griechische Mythologie die unsaubern Gäste darstellte, indem im Sturm (III, 3, 52) Ariel die vorgesetzte Mahlzeit nicht durch Ekel, sondern durch ein-

faches Verschwinden, vermöge „einer zierlichen Vorrichtung" ungeniessbar macht.

An die Strafen der Hölle Dante's durch Feuer, welche in mehrfacher Form dort vorkommen, sowie an die Läuterung durch das Feuer im Purgatorio (Ges. XXV, v. 112 ff.) müssen uns ferner nothwendig auch die Worte des Geistes im Hamlet erinnern, wenn er von den „schweflichten, qualvollen Flammen" spricht und der „Gluth, in der er fasten muss, bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit hinweggeläutert sind." Doch waren die Vorstellungen von der Hölle und dem Fegefeuer zu Shakespeare's Zeit noch vom Mittelalter her allgemein verbreitet, und Shakespeare hat sich in seiner Darstellung im Hamlet offenbar an die damals herrschende Vorstellung angeschlossen, welche das Fegefeuer an einen bestimmten Ort der Erde (einzelne Stellen in Irland und Schottland) verlegte, von welchen eine Rückkehr möglich war.[1]) Damit hat man auch den Widerspruch erklärt, in welchem die Erscheinung des Geistes zu den Worten Hamlet's steht:

> Das unentdeckte Land, von dess Bezirk
> Kein Wandrer wiederkehrt,[2])

ein Ausdruck, welcher im Cymbeline (V, 4, 191) ziemlich wörtlich wiederholt ist und auch bei Dante sein Seitenstück hat (Inf. III, 85 und namentlich Purg. I, v. 130):

> Drauf kamen hin wir zu der öden Küste
> Die ihre Fluth noch Niemand sah beschiffen,
> Der dann die Wiederkehr erfahren hätte.

An eine Entlehnung dürfen wir hierbei wohl nicht denken, da das Bild vom Wanderer ein naheliegendes und mit der seit alter Zeit geläufigen Vorstellung von der Seelenwanderung zusammenhängendes war. Schon Sokrates sagt in der Apologie, und diese Stelle sieht am ersten danach aus, ein Vorbild Shakespeare's bei jenem Monolog Hamlet's gewesen zu sein: „Eins von beiden muss wahr sein, entweder der Tod ist das Aufhören des Denkens, oder er ist die Wanderung der Seele von einem Ort zum andern. Im ersten Fall und wenn er ein friedlicher Schlaf, nicht gestört durch Träume ist, ist sterben ein grosser Gewinn."

---

[1]) Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. Bd. I. Hamlet. Halle 1868. S. 219.

[2]) Ueber diesen Widerspruch habe ich mich in dem Aufsatz „Die Grundzüge der *Hamlet-Tragödie*" *im vorigen* Jahrbuch S. 297 geäussert.

Das Bild vom Wanderer hat auch Marlowe in Edward II., wo Mortimer jun. sagt:

> *Farewell &c.*
> *That scorns the world and as a traveller*
> *Goes to discover countries yet unknown.*

Auch in der Bibel kommt dasselbe vor und vielleicht haben Dante wie Shakespeare es daraus entnommen. Im Buch der Weisheit heisst es Kap. 2, v. 1: Denn es sind rohe Leute, und sagen: „Es ist ein kurz und mühselig Ding um unser Leben, und wenn ein Mensch dahin ist, so ist's gar aus mit ihm, so weiss man keinen, der aus der Hölle wiedergekommen sei.“ Und Hiob 7 v. 9: Also wer in die Hölle hinunterfähret, kommt nicht wieder herauf.

Da überhaupt Shakespeare, wie oben schon angedeutet, die überirdischen und über unser Leben hinausliegenden Dinge nur wenig in seinen poetischen Schöpfungen berührt hat, so würde es schon daraus seine Erklärung finden, wenn er bei vollständiger Kenntniss von Dante's Dichtung und bei aller Bewunderung dafür nur wenig Beziehungen auf dasselbe zu erkennen gäbe. Wir dürfen es wohl als einen Ausdruck seiner eigenen Anschauung in dieser Richtung ansehen, wenn er im Hamlet den Geist sagen lässt (I, 4, 21):

> Doch diese ew'ge Offenbarung fasst
> Kein Ohr von Fleisch und Blut,

wenn er ferner den Horatio (Hamlet I, 5, 166) und Lafeu (Ende gut, Alles gut II, 3, 1) auf die Unmöglichkeit der Erkenntniss übernatürlicher Dinge hinweisen lässt.

Doch auch nach den Himmelshöhen, nicht bloss in die Tiefen der Hölle hat Shakespeare als Dichter beiläufig einen Blick geworfen, die Betrachtung aber ähnlich wie in jenen Worten des Geistes mit einer Hinweisung auf das Unzureichende menschlicher Anschauung abgebrochen. Die betreffende Stelle findet sich im Kaufmann von Venedig und ist hier um so weniger zu übergehen, als sie an die in Dante's Paradies geschilderten, sich unter himmlischem Gesang bewegenden Kreise der Seligen erinnert. Lorenzo sagt (V, 1, 58):

> Sieh, wie die Himmelsflur
> Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
> Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
> Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
> Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
> *So voller* Harmonie sind ew'ge Geister,

Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören.[1])

Als einen Anklang an Dante's Paradies lassen sich ferner die Worte des Prinzen Heinrich in Heinrich IV. (II. Theil, II, 2, 154) ansehn: „So treiben wir Possen mit der Zeit, und die Geister der Weisen sitzen in den Wolken und spotten unser."

Wir hätten also aus allen drei Reichen von Dante's grossem Gedicht Anschauungen und Bilder hervorgehoben, welche sich bei Shakespeare wiederfinden. Aber auch für die so reichhaltigen ethischen Auseinandersetzungen Dante's lassen sich bei dem britischen Dichter Parallelstellen und inhaltlich verwandte Aeusserungen nachweisen. Es mag davon nur das hervorgehoben werden, was Shakespeare übereinstimmend mit Dante's schöner Auseinandersetzung über die Willensfreiheit (Purg. Ges. 16) an einzelnen Stellen sagt und noch eindringlicher durch das Ganze seiner Dramen darstellt. Namentlich erinnern die Worte (Purg. Ges. 16 v. 67):

Ihr Lebenden, Ihr schiebt die Schuld von Allem
Nur auf den Himmel droben, als ob seiner
Bewegung Jegliches gehorchen müsste.
v. 82: Drum wenn die Welt vom rechten Weg jetzt abirrt,
So liegt der Grund in Euch,

an die unter sich verwandten Monologe Edmund's (Lear I, 2) und Jago's (Othello I, 3): „Das ist die ausbündige Narrheit dieser Welt, dass &c. wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Nothwendigkeit, Narren durch himmlische Einwirkung, Schelme, Diebe und Verräther durch Uebermacht der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch erzwungene Abhängigkeit von planetarischem Einfluss; und Alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoss. Eine herrliche Ausflucht für den Liederlichen, seine hitzige Natur den Sternen zur Last zu legen."

---

[1]) Shakespeare hat die Idee der Sphärenmusik jedenfalls aus Montaigne Buch I, Essai 22 entnommen. 'Il ne nous faut pas aller chercher, sagt Montaigne (Londoner Ausg. 1754, I, 225), indem er von den Wirkungen der Gewöhnung spricht, ce qu'on dit des voisins des cataractes du Nil: et ce que les Philosophes estiment de la musique celeste; que les corps de ces cercles, estant solides, polis, et venants à se lescher et frotter l'un à l'autre en roullant, ne peuvent faillir de produire une merveilleuse harmonie, aux couppures et muances de laquelle se mirent les contours et changements des caroles des astres: mais qu'universellement les ouïes des creatures de ça bas, endormies, comme celles des Aegyptiens, par la continuation de ce son, ne le peuvent appercevoir, pour grand qu'il soit.' D. Red.

„In uns selber liegt's, ob wir so sind oder anders &c."

Ueber die Macht der Gewohnheit in moralischer Beziehung, über die Besserung und Reue finden wir ebenfalls bei beiden Dichtern übereinstimmende Darstellungen. Die drei Stufen der Reue, wie sie bei Dante im Purgatorio (IX, 90 ff.) symbolisch dargestellt sind, laut des Systems der Scholastiker, die Erkenntniss des Fehlers, die Zerknirschung oder eigentliche Reue und den Vorsatz der Besserung bezeichnend, entsprechen so ziemlich den Worten Hamlet's (III, 4, 149):

Beichtet vor dem Himmel,
Bereuet was geschehn und meidet Künftiges.

Im Einzelnen erinnern die Worte Florizel's zu Perdita im Wintermährchen (IV, 4, 154):

Gieb mir die Hand, so paaren Turteltauben
Die nimmer scheiden wollen,

an die Schilderung Dante's von dem Liebespaar Francesca von Rimini und ihrem Paolo (Inf. 5 v. 82, 135):

Wie Tauben stracks die Luft mit offnen Schwingen,
Wenn Sehnsucht sie zum süssen Neste hinlockt,
Durchfliegen.
Da küsste, dem vereint ich ewig bleibe &c.
(Questi, che mai da me non fia diviso)

nur erscheint, was bei Dante an verschiedenen Stellen gesagt ist, bei Shakespeare an einer Stelle kurz zusammengefasst.

Die Schilderung der Liebe Francesca's und Paolo's bei Dante, deren unvergleichliche Schönheit auf Shakespeare gewiss keinen geringeren Eindruck gemacht hat, als auf minder feinfühlige Leser, wenn er sie, wie wir annehmen, kannte, scheint in den Dichtungen des britischen Dichters noch einen andern Nachklang veranlasst zu haben, wenigstens erinnern die Worte des Herzogs in Was Ihr wollt (II, 4, 15):

Komm näher, Knabe, wenn du jemals liebst,
Gedenke meiner in den süssen Qualen,
Denn so wie ich sind alle Liebenden,
Unstät und launenhaft in jeder Regung,
Das stete Bild des Wesens ausgenommen,
Das ganz geliebt wird —

einigermaassen und mehr noch der Färbung des Ausdrucks als dem Gedankeninhalt nach an die Anrede Dante's an Francesca (Inferno *V, v. 118)*:

Doch sage mir, zur Zeit der süssen Seufzer,
Wie und woran gewährte euch die Liebe,
Dass ihr den unbestimmten Wunsch erkanntet?[1])

Endlich mag auch nicht unerwähnt bleiben, dass der bekannte
uck des Polonius „das Fischen nach dem Wahrheitskarpfen
lem Lügenköder", (Hamlet II, 1, 63), welcher im Kaufmann
Venedig (I, 1, 101) einigermaassen wiederholt ist, auch im Dante
ihnlich wiederfindet (Paradiso XIII, 122):

Wer
Nach Wahrheit fischt, und nicht die Kunst versteht.

Damit wollen wir auch unsern Fischzug schliessen, mit dem
che, dass man ihm nicht denselben Vorwurf machen möge.
lings würde es, wenn das hier Gebotne nicht schmackhaft ge-
n werden sollte, nur an unserer mangelnden Kunst liegen, denn
chöpften aus einem unendlich reichen Gewässer, aus welchem
h auch schon Andere manche faulen Fische, manch plumpen
h und verschiedne Ungeheuer „der schlamm'gen Tiefe" zu Tage
lert haben.

———

Zur Beurtheilung der Aehnlichkeit bedarf es namentlich der Vergleichung der
le. Bei Shakespeare lauten die obigen Verse:

Come hither, boy: if ever thou shalt love,
In the sweet pangs of it remember me;
For such as I am all true lovers are,
Unstaid and skittish in all motions else,
Save in the constant image of the creature
That is beloved.

nte:

Ma dimmi: al tempo de dolci sospiri,
A che e come concedette amore,
Che conoscesti i dubbiosi desiri?

Zu 'Ende gut, Alles gut'.

An Gisbert Freiherrn Vincke.

Von

K. Elze.

Selten, mein theuerer Freund, bin ich von der Wahrheit des alten Erfahrungssatzes, dass nur die Aufführung ein volles und lebendiges Verständniss des dramatischen Dichters gewährt, so lebhaft durchdrungen worden als an jenem genussreichen Abende, wo wir in Weimar zusammen mit unserm verehrten Vereinsgenossen, Hofrath Marshall, Ihre Bearbeitung von 'Ende gut, Alles gut' sahen. Noch immer schwebt über dem Weimarischen Theater ein klassischer Hauch der Weihe und Anmuth, noch immer wird man dort an die Tage erinnert, wo, wie es das Deckengemälde so schön und sinnvoll darstellt, Gœthe und Schiller den grossen Britten der Vimaria zuführten, die ihm bis auf den heutigen Tag gewissermassen die Hausehren des Vaterlandes erwiesen hat und sich auch darin als eine vollgültige Vertreterin desselben betrachten darf. Der nämliche Hauch dichterischer Weihe und Anmuth durchweht aber auch Ihre Bearbeitung, die darum vorzugsweise in Weimar eine Stätte zu finden verdient. Allerdings haben Sie unserm Lieblinge scheinbar tief in's Fleisch geschnitten; allein hier kann insofern kein Streit zwischen Konservativen und Radikalen entstehen, als allerseits so viel ohne Weiteres zugestanden ist, dass das Stück, so wie es Shakespeare geschrieben hat, auf der heutigen Bühne unaufführbar ist. Es scheint, als wären wir hier durch eine nicht zu überbrückende Kluft von Shakespeare getrennt und als hielten seine Gegner, Realisten und andere, hier triumphirend den Beweis in Händen, wie sehr er ver-

ltet ist, wie weit wir über die — gerade herausgesagt — Roheit seiner Zeit erhaben und wie unendlich fortgeschritten wir im Vergleiche zu ihm seien. So scheint es; allein abgesehn von ein oder zwei Gesprächsscenen, in denen der unzüchtige Witz — nicht Shakespeare's, sondern der Elisabethanischen Zeit — weit über das jetzt gestattete, oder auch nur denkbare Maass hinausgeht, liegt die Unmöglichkeit des Stückes doch nur in der Spitze der Fabel, und Sie haben bewiesen, wie sich diese nicht allein in eine unanstössige, sondern in eine ansprechende verwandeln lässt, ohne dass dadurch dem wesentlichen Inhalte des Stückes, dem dramatischen Bau und der Charakteristik Abbruch gethan wird. Und sollten Sie wirklich nach der Ansicht eines oder des andern orthodoxen Shakespeare-Verehrers für einen Bearbeiter zu weit vom Original abgewichen sein, so wird doch auch ein solcher nicht umhin können, Ihr Werk als eine freie Nachdichtung willkommen zu heissen. Allerdings hat dies Stück, uch nach Beseitigung der Anstössigkeiten, für unser Gefühl etwas Befremdendes und nicht ganz Sympathisches; je mehr man sich aber arin vertieft, desto mehr wird man von der Ueberzeugung durchrungen, dass der Dichter auch hier eine Wahrheit und Feinheit der harakteristik und einen psychologischen Tiefblick entwickelt, die es Lustspiel fast in gleiche Linie mit den Schöpfungen seiner ifsten Zeit emporzuheben scheinen. Die Darstellung in Weimar t hierüber verschiedene Betrachtungen in mir hervorgerufen, die ich nen, als ihrem *'onlie begetter'*, hiermit zur weitern Erwägung vorlege.

Gegen die ästhetische Kritik hat sich unser Lustspiel bisher der That ziemlich spröde verhalten, namentlich hat es nicht gegen wollen, aus den vielfach verschlungenen Fäden der Handlung d der anscheinend losen Komposition eine ideelle Einheit, einen sammenhaltenden Grundgedanken herauszuwickeln. Wie sich weirhin zeigen wird, ist der Anlauf, den Gervinus hierzu nimmt, ein rfehlter. Ulrici, der sich nicht auf eine Zergliederung der Charakre einlässt, findet den geistigen Mittelpunkt in der Freiheit der iebe, die, so lange sie von der Willkühr sich nicht frei gemacht ibe, zugleich ihre Schwäche sei; sie arte aus hier in Anmassung d Verirrung, dort in blinden Eigensinn und Stolz. Von diesem esichtspunkte aus wendet er gegen die Komposition ein, dass sie cht so gelungen sei, wie in den meisten spätern Lustspielen; mehre Personen, sagt er, wie die Gräfin und der Herzog von Florenz, afeu und Parolles, Violenta und Mariane hätten zwar äusserlich an r Handlung, aber nicht innerlich am Sinn und der Bedeutung des ücks Theil. Auffälliger Weise sind dies gerade diejenigen Personen,

welche ihr Dasein ausschliesslich der Erfindung des Dichters verdanken. Abgesehen davon, dass hierbei zwei Hauptpersonen wie die Gräfin und Parolles in gleichen Rang mit sehr unbedeutenden Nebenfiguren — Violenta ist sogar nur eine stumme Person — gesetzt werden, muss dies Geständniss überhaupt das Bedenken erregen, ob der gewählte Standpunkt der richtige sein könne. Es scheint vielmehr, als gestatte uns bei der Wahl eines andern Ausgangspunktes gerade dieses Drama einen sehr klaren Einblick in des Dichters geistige Werkstatt, als zeige es uns deutlicher als manche andere seiner Schöpfungen, worin für ihn die ideelle Einheit lag, und welches das gestaltende Princip war, das ihn bei der Konstruktion des dramatischen Gebäudes leitete. Sein Ausgangspunkt ist mit Einem Worte das psychologische Problem des Hauptcharakters, von welchem nicht nur der Gang der Handlung, sondern alle übrigen Charaktere des Stückes mit innerer Nothwendigkeit bedingt werden. Dies psychologische Problem — oder, wenn Sie wollen, dies Charakterbild, — die Ergründung seiner Entstehung, der Verlauf seiner Entwickelung, der tragische Konflikt, zu dem es führt, das war für Shakespeare jederzeit der hauptsächlichste Reiz, dem er sich niemals zu entziehen vermochte. Schon der alte St. Evremond, der lange Jahre in England lebte und sich dort ein so eindringendes Verständniss des englischen Drama's erwarb, als es für einen Franzosen möglich ist, hat unter andern die Bemerkung gemacht, 'que les Anglois renoncent presque toûjours à l'unité d'action, pour représenter une personne principale, qui les divertit par des actions différentes.' [1]) Bei den grossen tragischen Charakteren eines Lear, Hamlet, Othello, Richard III., Macbeth, Coriolanus u. s. w. wird dies für den unparteiischen Betrachter kaum eines Beweises bedürfen; aber auch im Lustspiel, d. h. im Charakterlustspiel, ist der Dichter denselben Weg gegangen, wie das meines Erachtens namentlich aus dem Kaufmann von Venedig und aus unserm Stücke unwiderleglich hervorgeht. Freilich lässt sich dabei die Frage aufwerfen, in wie weit eigentlich 'Ende gut, Alles gut' unsern Begriffen vom Lustspiel entspricht und ob nicht die Figuren des Parolles und des Clown das einzige sind, was es zu diesem Titel berechtigt; eine komische Weltanschauung lässt sich wol nur gezwungener Weise hineinlegen und nach unserer heutigen Auffassungsweise ist das Stück vielmehr ein Schauspiel als eine Komödie. Sehr richtig bemerkt Kreyssig (III, 148), dass die Handlung dieses Lustspiels so schwer wiegt, als die

---

[1]) Oeuvres de M. St. Evremond (Londres 1711) III, 198 — in dem Aufsatze *De la Comédie Angloise.*

Gesetze der Gattung es irgend gestatten und Verwickelungen enthält, bei welchen tragische Dissonanzen dem Dichter ebenso leicht erreichbar waren, als die wirklich gegebene heitre Lösung. Dem entsprechend findet er die Charakterzeichnung mit grosser Sorgfalt behandelt und sie muss in der That vor Allem in's Auge gefasst werden. Ueberhaupt hat Kreyssig in der Auffassung dieses Lustspiels das Richtige getroffen. Denn während Gervinus, verführt durch die an sich richtige Ueberzeugung, dass wir in 'Ende gut, Alles gut' das von Meres erwähnte Love's Labour's Won zu erkennen haben, dasselbe 'um des äussern und innern Gegensatzes' willen irriger Weise mit Love's Labour's Lost zusammenstellt, hat Kreyssig eingesehen, dass 'Ende gut, Alles' gut in engster Verwandtschaft zur Zähmung der Widerspänstigen steht. 'Es ist das Machtverhältniss zwischen Mann und Weib, sagt er (III, 150), dieses unerschöpfliche Thema für die Komik aller Völker, um welches in beiden Stücken das Interesse sich dreht.' Aehnliches hat schon Schlegel angedeutet. Abgesehen von der Fassung dieses Gedankens, die sich im Verlaufe der Betrachtung etwas modifiziren möchte, finde ich bei Kreyssig sowohl in der Grundanschauung als auch in Einzelheiten meine in Weimar entstandenen und gegen Sie geäusserten Gedanken theilweise vorweggenommen, so dass ich wieder zu der entmuthigenden Erkenntniss gekommen bin, wie schwer sich etwas Neues über Shakespeare sagen lässt.

Was fand denn Shakespeare in der Novelle des Boccaz, die er in Paynter's Uebertragung las, vor? was war es, das ihn zur dramatischen Bearbeitung derselben reizte? Offenbar nur die Figur der Giletta, die, von einer glühenden Leidenschaft für Beltramo erfüllt, selbst die Werbung um ihn unternimmt, ihn auch wirklich zur Ehe erhält, damit aber keineswegs seine Liebe gewinnt, bis sie nach Besiegung verschiedener Hindernisse und durch eine List, wie sie in der Liebe so gut wie im Kriege gestattet ist, schliesslich auch diese erringt. Diese Werbungsgeschichte, weder durch Motivirung, noch durch Charakteristik gemildert, macht auf uns, um Gervinus' hartes Wort zu gebrauchen, den Eindruck 'grenzenloser Aufdringlichkeit' und ist nach ihm nur beim Novellisten erträglich, für den das 'leichtgläubige Ohr ein viel schonenderer Richter ist, als das strenge Auge des vor der Bühne sitzenden Zuschauers.' Wir sollten jedoch dabei nicht vergessen, dass sie weit weniger Anstoss erregen musste in einer Zeit, wo ein dem Geliebten nachgehendes Mädchen ein beliebtes dramatisches Motiv war; wir brauchen uns nur an das spanische Theater, an den Pastor Fido, an die beiden Veroneser u. s. w.

zu erinnern. Wie dem auch sei, Shakespeare fühlte sich von der Geschichte und dem Charakter der Giletta gefesselt; eine solche Liebesglut und Liebestreue musste sein Herz bewegen und mannigfache Fragen und Erwägungen in ihm hervorrufen. Sollte die Liebe des Weibes in ihrer Fülle und Aechtheit nicht das gleiche Anrecht auf Befriedigung in sich tragen, wie die des Mannes? Sollte ihr Herz von der Natur zu unverbrüchlichem Schweigen verurtheilt sein und in schmerzlicher Entsagung in sich ersterben müssen? Gäbe es keinen Weg auch ihr zur Gewährung ihrer Herzenswünsche zu verhelfen? Helena selbst spricht Aehnliches mit folgenden Worten aus (I, 1), wobei sie freilich zunächst an den Standesunterschied denkt, der sie vom Geliebten scheidet:

Oft liegen in uns selbst die Arzenei'n
Die wir von Gott erflehn. Die Sterne leihn
Uns freien Spielraum; ziehen rückwärts nur
Den trägen Plan, sind stumpf wir von Natur. — —
Ein keckes Wagstück dem unmöglich scheint,
Der kalt die Müh'n erwägt und der da meint:
Was war, kann nicht auch sein; denn wo erreichte
Nicht Lieb' ihr Ziel, wenn ihren Werth sie zeigte?

Von solchen Gedanken ausgehend unternimmt Helena das 'kecke Wagstück', um den geliebten Mann zu werben und hier zeigt sich, warum 'Ende gut, Alles gut' sich nicht zu einer wahren Komödie gestalten liess, während die Zähmung durch und durch Lustspiel ist. In der Zähmung handelt es sich nur um eine komische oder burleske Uebertreibung des natürlichen Verhältnisses zwischen Mann und Weib, während hier die Umkehr dieses natürlichen Verhältnisses versucht und poetisch gerechtfertigt wird. Die Werbung des Weibes geht uns so zu sagen gegen den Strich; sie ist entweder einfach widerwärtig, oder sie bekommt eine Neigung zum Tragischen. Hatte der Dichter dies Thema einmal gewählt, so war die Hauptsache für ihn allerdings, dass das Weib bei einer solchen Werbung so unmerklich als möglich aus den von Natur und Sitte ihr gesetzten Schranken herausträte, denn ein Mannweib, eine moderne Emancipationsheldin, wäre nimmermehr eine Figur gewesen, für die sich Shakespeare hätte erwärmen können, der überall die ächte Weiblichkeit so hoch stellt, der die unsterblichsten Gebilde weiblichen Fühlens und Lebens geschaffen hat, und dem die Idee der Frauenemancipation noch völlig fremd war. Es galt einen Versuch; hier war ein Problem, welchem der grosse Herzenskündiger nicht widerstehen konnte; er hat die Liebeswerbung so oft und aus so ver-

schiedenen Gesichtspunkten geschildert, warum nicht auch einmal aus diesem? Boccazen's Giletta ohne Weiteres auf die Bühne zu bringen, war unmöglich; da wäre sie nichts als eine Abenteurerin und Landstürzerin gewesen, die nur Widerwillen erregt hätte. Shakespeare musste im Gegentheil seine ganze Kunst aufbieten um aus dem dürftigen Gerippe des Novellisten eine Frauengestalt zu schaffen, die uns verständlich und sympathisch ist, um ihr Seelenleben vor uns zu entfalten und ihre Handlung aus Motiven zu erklären, denen wir unser Mitgefühl nicht versagen können. Sollte Giletta nicht durch Unweiblichkeit abstossen, so kam es vor allen Dingen darauf an, ihre verwaiste Stellung zu mildern, sie in Verbindung zur Familie zu setzen, ihr mit Einem Worte einen mütterlichen Rückhalt zu geben, wie er für ein junges Mädchen, zumal wenn sie liebt, angemessen und erforderlich ist. Unter den vorliegenden Umständen wäre die leibliche Mutter hierzu keineswegs die geeignetste Persönlichkeit gewesen; welche Stellung hätte sie einnehmen sollen, wenn doch Giletta, oder Helena, wie Shakespeare sie umgetauft hat, als Bertram's Pflegeschwester dastand? Sie hätte überdies den Einwendungen Bertram's bezüglich der Standesverschiedenheit nicht entgegen zu treten vermocht, und was die Hauptsache ist, hätte sie die Werbung ihrer Tochter unterstützt oder auch nur gebilligt, so würde sie nur zu leicht im Lichte einer Kupplerin erschienen sein. Shakespeare schuf also mit dem glücklichsten Griffe die alte Gräfin Roussillon, ohne welche auch der junge Graf völlig verwaist dagestanden hätte. Aber nicht allein die Existenz, sondern auch der Charakter der Gräfin ist durch Helena's Vorhaben bedingt; sie durfte keine adelsstolze, hochmüthige, formenstrenge, oder auch nur kalte Person sein, wenn Helena eine Stütze an ihr finden sollte. Sie durfte sich nicht abweisend und sittenrichterlich, aber auch nicht zaghaft und überbedenklich gegen sie verhalten; sie musste im Gegentheil in der Erinnerung an ihre eigene Jugend Veranlassung finden, mit ihr zu sympathisiren (I, 3):

So, als ich selber jung war, ging's mir auch.
Folgst der Natur du, folgt dir dies. Es blüht
Der Jugend Rose nur auf dorn'gem Strauch.
Uns ward Geblüt; dies quillt aus dem Geblüt.
Den Stempel der Natur und Wahrheit trägt
Das junge Herz, drin fest sich Liebe prägt.
Erinnr' ich mich der Tage, die dahin,
War dies mein Fehl; ich sah nichts Arges drin.

Sie schätzt Helena wegen ihrer Sittenreinheit, ihrer Ehrlichkeit,

ihres klaren Verstandes, ihrer Hingebung und Schönheit; sie liebt sie wie eine leibliche Tochter, und ihre Schätzung und Liebe steigern sich nur, je weiter Helena in ihrer Werbung vorschreitet, so dass diese im Herzen der Gräfin sogar dem eigenen Sohne den Vorrang abläuft:

Wer von beiden
Am theuersten mir ist, kann mein Gefühl
Nicht unterscheiden.

Die Gräfin besitzt Lebenserfahrung genug, um zu wissen, dass ein edler Charakter, ein klarer Geist und ein treues Herz weit wesentlichere Erfordernisse für eine glückliche Ehe sind als Rang und Reichthum; sie erkennt, dass sie eine wünschenswerthere Schwiegertochter nicht finden kann und giebt ihr daher zu dem Wagestücke nicht allein ihre ausdrückliche Erlaubniss, sondern ermuthigt sie, stattet sie mit Reisegeld und zuverlässiger Begleitung aus und versichert sie in Allem ihres Beistandes (I, 3):

Geh morgen gleich und glaub' voll Zuversicht:
So weit ich kann, fehlt Dir mein Beistand nicht.

Auch nach ihrer Abreise bleibt sie durch ihren Hausnarren in Verbindung mit ihr, wodurch zugleich dieser in Beziehung zur Handlung tritt und sich über die überflüssige Stellung eines blossen Spassmachers erhebt. In dieser Hinsicht bedauere ich, dass Sie aus andern, keineswegs zu verkennenden Gründen den Clown gestrichen haben. Alles, was die isolirte Stellung der Helena weniger fühlbar macht, was sie an das heimathliche Haus und die mütterliche Freundin knüpft, wie alles, wodurch sich die Sympathie und Billigung der letztern ausspricht, muss meiner Ueberzeugung nach durchgängig hervorgehoben und betont werden.

Aber nicht bloss von aussen her, sondern auch in und aus sich selbst heraus wird Helena vom Dichter so weiblich als möglich dargestellt. Mit demüthigen Selbstvorwürfen empfindet sie den Abstand zwischen sich und dem Geliebten, der unerreichbar hoch wie ein lichter Stern über ihr steht:

Dem Inder gleich
Bet' ich die Sonn' in frommem Irrthum an,
Die auf den Beter schaut, doch sonst von ihm
Nichts weiter weiss.

Obwohl es eine Qual für sie ist, den Geliebten stündlich anzuschauen und seine Züge auf die Tafel ihres Herzens zu zeichnen, so ist sie doch beseligt durch seine Nähe und schweigt, ohne ihn 'mit unverschämter Werbung zu verfolgen'. Sie beruhigt sich mit dem Gedanken, dass es ihm nichts schadet, wenn sie ihn liebt —

es klingt beinahe wie das Gœthe'sche: 'Wenn ich dich liebe, was geht es dich an?', nur weiblich milder. Durch seine Entfernung kommt ihre Leidenschaft zum Ausbruch; sie kann es nicht ertragen, getrennt von ihm zu sein und ihn obenein den Verlockungen des Hofes ausgesetzt zu wissen, wo sie nur zu sehr fürchten muss, ihn für immer zu verlieren. Durch diese Trennung hat schon der Novellist den ersten Schritt der Helena vortrefflich motivirt, und dieser erste Schritt zieht die folgenden bis zur Vereinigung der beiden Gatten mit Nothwendigkeit nach sich. Das drückende Bewusstsein von der Kluft des Standesunterschiedes wird in Helena jetzt durch das belebende Gefühl und den thatkräftigen Vorsatz verdrängt, dass sie den Geliebten verdienen könne; ihr Verdienst soll ihr den mangelnden Rang ersetzen. Nach Kreyssig's Ansicht (III, 197 ff.) ist Helena vor allem eine willensstarke und intelligente Natur, die bei Hofe, in der schwierigsten Situation, die klare und milde Hoheit des vollendeten Weibes entwickelt. In der That ist ihr Auftreten als Arzt himmelweit verschieden von dem Gebahren unserer modernsten Emancipationsdamen, die sich als 'Aerztinnen' in den Kreis der Männer drängen. Allein während man die zweite Hälfte dieses Urtheils nicht anders als freudig unterschreiben kann, scheint doch hinsichtlich der ersten einige Vorsicht geboten. Helena's Willensstärke ist stets nur auf Einen Punkt gerichtet, auf die Erwerbung des Geliebten. Sofort, nachdem sie seine Hand erhalten hat, tritt sie in die bescheidenste Frauenstellung zurück und fügt sich seinen harten Geboten mit einer Unterwürfigkeit, die an Griseldis erinnert. Es ist klar, sie entwickelt Willensstärke und Thatkraft nur um sich in eine Stellung zu bringen, wo sie derselben nicht mehr bedarf; sie tritt aus den Schranken der Weiblichkeit nur heraus, um sich später desto zurückgezogener innerhalb derselben halten zu können. Sie sagt es mit klaren Worten (I, 3):

Ich will leben
Als seine Magd und sterben, ihm ergeben,
Doch nicht als meinem Bruder,

und sie thut nichts, was uns an der Aufrichtigkeit dieser Absicht zweifeln lassen könnte. Sie wünscht keineswegs Gräfin Roussillon zu werden um der weltlichen Vortheile willen, die ihr damit zufallen, sie will nichts als den Geliebten und seine Gegenliebe. Sie schwingt sich zu begeisterter männlicher Thatkraft auf, so weit es sich um Erkämpfung dieses Zieles handelt und sinkt zu selbstloser weiblicher Demuth zurück, sobald es erreicht ist. Es lässt sich nicht *anders annehmen*, als dass sie von Haus aus eine weiche, stille

bescheidene Natur ist und dass ihre Willensstärke und Thatkraft nur das Erzeugniss ihrer leidenschaftlichen Liebe sind. Hätte Bertram vor seiner Abreise das stille Geheimniss ihrer Liebe in ihren Augen zu lesen vermocht, hätte er in seiner Brust eine entsprechende Regung gefunden, und demgemäss den ersten Schritt gethan, so würde sie nie aus dem beschränkten Kreise der Frauenstellung herausgetreten sein. Nachdem Bertram nach Florenz gegangen ist, quält sie sich mit der Selbstanklage, dass sie ihn durch ihre aufdringliche Liebe aus dem Vaterlande vertrieben und den Gefahren des unbarmherzigen Krieges Preis gegeben hat, und ihre angebliche Pilgerschaft wird hauptsächlich in der Absicht unternommen, ihm die Rückkehr zu ermöglichen. Sie hegt keinen Plan, seine unmöglich scheinenden Bedingungen zu erfüllen, sondern dieser Plan bietet sich ihr unterwegs von selbst dar.

Die Heilung des Königs dient der Helena lediglich als Mittel zum Zweck, was sie nicht ansteht, der Gräfin offen zu bekennen (I, 3):

> Durch Euer Gnaden Sohn kam ich darauf;
> Sonst wäre König, Arzenei, Paris
> Meiner Gedanken stillem Zwiegespräch
> Wohl fern geblieben.

Allein diese Heilung lässt sich auch als eine vorgängige Abspiegelung der Haupthandlung betrachten, als ein Schatten, den diese vor sich her wirft. Obwohl der König Helena's Vater gekannt und hochgeschätzt hat, wehrt er sich doch gegen ihr Heilmittel, gerade wie nachher Bertram gegen ihre Liebe. Allerdings steht dieser Zug in der Novelle, aber Shakespeare hätte ihn ohne Mühe beseitigen können, wenn er ihm nicht für seinen Plan zweckdienlich gewesen wäre; statt dessen hat er ihn verstärkt! Es wäre so viel natürlicher gewesen, in dem Kranken die jedem Menschen eingeborne Liebe zum Leben aufflammen zu lassen, wenn nicht Helena hier an die Bekämpfung der sich ihr entgegenstellenden Hindernisse gewöhnt werden sollte. Je weniger leicht es ihr wird, den hoffnungslosen Unglauben des Königs gegen ihr Heilmittel zu überwinden, desto mehr muss sie sich durch ihren Sieg gehoben fühlen und wird mit gekräftigtem Selbstvertrauen der schwierigen Hauptaufgabe entgegen gehen, welche ihrer wartet. Nicht nur am Könige, sondern auch an Bertram vollbringt sie eine glückliche Heilung. Auch am Hofe benimmt sich Helena so weiblich, als es ihre Lage und ihr Vorhaben zulassen, bis auf Einen, freilich gerade den wichtigsten Punkt. In der Novelle ist es nämlich der König, welcher der Giletta anbietet,

ihr zum Lohne für die glücklich vollbrachte Heilung einen Gemahl zu geben, und Sie haben Sich in richtiger Würdigung unserer heutigen Gefühlsweise in diesem Punkte der Novelle angeschlossen. Bei Shakespeare hingegen macht der König kein derartiges Anerbieten, sondern Helena antwortet auf seine Frage, was sie sich zum Lohne erbitte, frank und frei: einen Gemahl. Warum ist der Dichter hierin von der Novelle abgewichen? warum lässt er seine Heldin hierin, wenigstens äusserlich, unweiblicher auftreten, als es Boccaccio gethan hat? Soviel ich sehen kann, haben ihn dazu zwei Gründe bewogen. Zunächst will er dadurch ihre Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke und Unaufhaltsamkeit zeigen, sodann aber wird ihm der Umweg des Novellisten nicht mit der Wahrhaftigkeit vereinbar geschienen haben, welche er nicht allein bei der Helena, sondern durchgängig in allen seinen Werken in die erste Reihe der Tugenden stellt. Nichts ist ihm verhasster, als die geschminkte Welt, nichts widerwärtiger, als krumme Wege. Wie ein Pfeil auf sein Ziel zufliegt, so geht Helena in geradester Entschlossenheit dem ihrigen entgegen. So wenig wie der Gräfin gegenüber macht sie gegen den König ein Hehl aus ihrer Liebe. Hätte sie der Dichter auf Schleichwegen wandeln und ihr Vorhaben bemänteln lassen, so würde er sie schwer von dem Verdachte rein erhalten haben, dass sie nach irdischen Vortheilen strebe, dass es ihr mehr darauf ankomme, Gräfin Roussillon als Bertram's Gattin zu werden. 'Sie hat ihre Ehrlichkeit geerbt, ihre Güte erworben' sagt die Gräfin (I, 1) zu Lafeu, und wiederholt wird die Ehrenhaftigkeit ihrer Familie, insonderheit ihres Vaters, betont. Die List, oder, wenn Sie wollen, der Betrug, dessen sie sich später in Florenz gegen Bertram bedient, wirft in des Dichters Augen keinen Makel auf diese Ehrlichkeit; er lässt uns nicht im Zweifel, wie er darüber denkt. Am Schlusse des dritten Akts nennt die Wittwe das einen 'ganz rechtmäss'gen Trug' und Helena sagt:

Glückt's nach meinem Rath,
Wird böse Absicht zur rechtmäss'gen That,
Und gute Absicht auch als Handlung gut;
Ein sünd'ger Akt, wo keiner Sünde thut.

Helena spricht sich darüber nicht nur gegen die Wittwe und ihre Tochter, sondern in der Schlussscene auch gegen alle Andern mit vollster Offenheit aus. Abgesehen davon, dass ohne dies, bereits durch die Novelle an die Hand gegebene Auskunftsmittel eine Erfüllung der von Bertram gestellten Bedingungen unmöglich gewesen wäre, so findet sich das nämliche Motiv ja auch in Maass für

Maass, ohne dort der Ehrlichkeit Marianen's und Isabellen's Abbruch zu thun.

Der Charakter der Helena bedingt aber nicht nur den der Gräfin, sondern vor Allem das zweite psychologische Problem, dasjenige des von ihr geliebten und erworbenen Mannes. Bertram's Charakter geht wie der der Gräfin mit so zwingender Nothwendigkeit aus dem ihrigen hervor, dass der Dichter gar keine Wahl hatte. Sollte Helena's Werbung irgend einen Erfolg haben, so durfte sie nicht einer starken, entschlossenen, selbstbewussten und gereiften Männlichkeit gegenüber gestellt werden; eine solche hat entweder schon gewählt, oder sie will nicht wählen — am wenigsten will sie sich wählen und werben lassen. Bertram durfte nicht entfernt dem Petruchio ähnlich sein, der durch die Gefahren und Abenteuer weiter Land- und Seereisen wie durch seine Theilnahme am Kriege so gestählt und erprobt ist, dass ihm die Zähmung einer widerspänstigen Dirne als eine Kleinigkeit erscheint. Helena konnte nur den Sieg davon tragen über einen noch gährenden, unfertigen, zwischen Schein und Wesen haltlos schwankenden Jüngling, der weder die Welt noch sich selbst kennt, dem noch keine bedeutende Aufgabe, kein grosses Ziel als Steuerruder auf der Lebensfahrt dient, der noch nicht durch eine eigene Liebe in eine feste Lebensbahn geleitet ist. Als ein solcher erscheint aber Bertram nach allen Seiten hin, wie vortrefflich ihn auch die Natur leiblich und geistig ausgestattet haben mag. Der König empfängt ihn mit den Worten:

Ganz des Vaters Züge!
Natur hat dich mit Sorgfalt mehr als Hast
Gebildet, Jüngling. Mögst du erben auch
Des Vaters Herz.

Dies väterliche Herz ist aber in ihm von allerhand jugendlichem Unkraut überwuchert, so dass seine guten Eigenschaften ('die Sehnsucht nach Selbständigkeit und der von Ehrliebe geleitete Thatendrang' wie Kreyssig sagt) noch nicht zur rechten Entfaltung kommen können. Die eigene Mutter übersieht seine guten Seiten und wird nicht müde, ihn wegen seiner Fehler zu schelten. Das 'haltlos vorschneller Knabe', das sie bei Empfang seines Briefes III, 2 ausruft, ist noch das Gelindeste; selbst ihr mütterliches Herz kann nicht umhin, ihn einen 'rohen Burschen' zu heissen, und sie will ihn gar nicht mehr als ihren Sohn anerkennen. Er war mein Sohn, sagt sie zu Helena,

Doch wasch' aus meinem Blut ich seinen Namen,
Du bleibst mein einz'ges Kind.

Bertram ist gewissermaassen ein umgekehrter Petruchio; wie dieser die Katharina wider ihren Willen erobert und zähmt, so wird er wider seinen Willen erobert; er ist ein wildes Füllen, das Helena einfängt und bändigt. Wenngleich er ein bis zwei Jahre älter zu denken ist als Helena — er steht dicht vor dem Mündigkeitsalter — so besitzt er doch ganz naturgemäss noch nicht ihre sittliche und Gefühls-Reife, sondern gelangt dazu erst durch ihre Liebe. Im Jünglingsdrange stürmt er in die Welt hinaus; er will nicht am Hofe bleiben, sondern sich im Kriege die Sporen verdienen und ist sehr ärgerlich, dass ihm der König die Erlaubniss dazu verweigert. Dass er dem königlichen Befehl zur Heirath Widerspruch entgegen setzt, kann man ihm an sich nicht verargen. Mag auch Helena ihre Wahl in die zarteste und möglichst weibliche Form kleiden:

> Ich sage nicht, ich nehm' euch; doch ich gebe
> Mich selbst und meinen Dienst so lang' ich lebe
> Euch ganz zum Eigenthum. Dies ist der Mann —

so hat er doch Recht, dass er sich in der Liebe, dieser persönlichsten und für das ganze Lebensglück entscheidendsten Angelegenheit seine Freiheit wahren will. Hier zeigt sich unzweideutig, welches das naturgemässe Verhältniss ist: der Mann hat das Recht der Wahl, das Weib das Recht der Versagung. Das weiss und fühlt Helena recht gut. Wenn sich nun das Weib das Recht der Werbung anmaasst, muss dann nicht dem Manne die Versagung zustehn? Was wird dann aber aus ihr? Helena sagt es:

> Mir flüstern meine glüh'nden Wangen zu:
> „Roth macht uns deine Wahl. Wirst du verschmäht,
> Sitzt ewig bleicher Tod auf uns; die Röthe
> Kehrt niemals wieder."

Es muss also Seitens des Königs Gewalt gebraucht werden, welche dieser nicht bloss als Landesherr, sondern auch als Vormund in Anspruch nimmt. Bertram geberdet sich dabei als ein trotziger und unüberlegter Knabe; er hat weder ein freundliches Wort für Helena, der er mindestens seine Achtung nicht versagen sollte, noch ein begütigendes für den König, der stets seines Vaters Freund und sein liebevoller Vormund gewesen ist. Könnte er sich nicht eine Bedenkzeit erbitten? Statt dessen sinnt er der rücksichtslos verstossenen Gattin sogar an, dass sie die ihr auferlegte sofortige Abreise beim Könige lügnerischer Weise als ihren eigenen Entschluss darstellen solle. Hertzberg (Shakespeare-Uebersetzung XI, 353) glaubt den wahren Grund für Bertram's Weigerung darin gefunden zu haben, dass er 'bereits eine andere mit allem Jugendfeuer und

mit Concentrirung aller seiner Gedanken und Empfindungen auf diese Erwählte seines Herzens heirathe; diese Erwählte sei aber keine andere als die Tochter Lafeu's, die er im letzten Akte heirathen soll. Wie erfreulich es mir auch gewesen ist, mich in Uebereinstimmung mit meinem gelehrten und scharfsinnigen Freunde Hertzberg zu finden, so ist es mir hier doch nicht möglich, seine Ansicht zu theilen. Verhielte sich die Sache so, so würde doch Bertram seinen Gefühlen um so eher Ausdruck geben, als ihn das am sichersten vor der aufgedrungenen Ehe mit Helena schützen würde. Dadurch möchte freilich eine Wendung herbeigeführt werden, welche dem Dichter den Plan verrückte — ich sehe wenigstens nicht, wie die Sache weiter gehen sollte. Unbegreiflich aber wäre es, dass Lafeu, welcher die ganze Werbescene mit seinen launigen Reden begleitet, nicht Eine darauf bezügliche Seitenbemerkung machen sollte. Unbegreiflich wäre es, dass Bertram auch später nicht Einmal dieser heissgeliebten Magdalene gedenken, sondern ihr in Diana's Armen ohne alle Gewissensregung untreu werden sollte. Unbegreiflich wäre es endlich, dass Helena von einem solchen Verhältniss keine Kunde besitzen sollte — Frauen sind in solchen Angelegenheiten sehr scharfsichtig. Ganz im Gegentheil versichert sie dem Könige, sie werde Jemand wählen (ich citire nach dem deutlichern Original),

whom I know
Is free for me to ask, thee to bestow!

Welche Verschuldung würde damit nicht nur dem Bertram, sondern auch der Helena aufgebürdet, wenn sie ihn, wenngleich unwissentlich, zum Treubruch gegen eine Geliebte verleiten sollte, um selbst an ihre Stelle zu treten! Die Annahme ist weder mit ihrem, noch mit seinem Charakter verträglich; Bertram lernt eben die wahre Liebe erst durch Helena kennen. Hertzberg gesteht selbst, dass die Stelle im fünften Akte, die seinen einzigen Beweisgrund bildet, nicht allzu klar ist, sondern sich in 'pomphaften und exquisiten Metaphern und Metonymien bewegt, mit einer schwankenden Participialconstruction, die durch ein zweideutiges Pronominaladverbium in den Satzbau unsicher eingefügt wird, wozwischen sich dann die richtige Beziehung des zweimal gebrauchten, aber auf verschiedene Personen gehenden Pronomens *she* leicht versteckt.' Man könnte fast auf den Gedanken kommen, als sei die Stelle ohne Rücksicht auf das Vorangegangene vom Dichter erst im letzten Augenblicke oder bei einer spätern Ueberarbeitung *'for the nonce'* eingeschoben. Im Gegensatze zu Hertzberg meint Gervinus, Bertram habe die Magdalene 'nur einmal so aus der Fernsicht des Hochmuths angesehen', was man

doch auch nur halb unterschreiben kann. Die richtige Erklärung scheint mir die zu sein, dass der König früher einmal geäussert hat, die beiden Kinder würden ein passendes Paar geben; Lafeu sagt der Gräfin, es sei 'ein Vorschlag, den, als beide noch unmündig waren, Se. Majestät aus eignem gnädigen Antriebe selbst gemacht hatte'. Lafeu kommt auf diesen Plan um so lieber zurück, als er einsieht, dass Bertram nicht wagen wird, dem Könige zum zweiten Male entgegen zu treten und er daher alle Aussicht hat, seine Tochter auf diesem Wege unter die Haube zu bringen. Bertram selbst hat gegen die Kleine um so weniger Widerwillen, als sie ihm vermuthlich — ganz fremd ist. Denn wie soll er eigentlich ihre Bekanntschaft gemacht haben? Er müsste etwa als Knabe längere Zeit am Hofe gewesen sein; mit einer solchen Annahme stimmt jedoch weder, dass er ein 'unreifer Hofmann' ist, wie seine Mutter sagt, noch der leidenschaftlich zärtliche Abschied, den sie von ihm nimmt, als sie ihn aus dem Aelternhause entlässt. Sie ist offenbar noch nicht an seine Abwesenheit gewöhnt, sonst könnte es ihr nicht so schwer fallen, sich von ihm zu trennen. Auch der König lässt beim Empfange Bertram's nichts einfliessen, was man in diesem Sinne deuten könnte, seine Worte scheinen im Gegentheil zu verrathen, dass er ihn zum ersten Male sieht. Dagegen tritt allerdings Lafeu im Hause der Gräfin in einer Weise auf, welche schliessen lässt, dass er sich nicht zum ersten Male dort befindet und es wäre nicht unmöglich, dass er bei irgend einem frühern Besuche seine Tochter einmal mitgebracht hat. Wie dem auch sei, so hat Bertram auf keinen Fall eine innige Neigung, eine leidenschaftliche Liebe zu Magdalene gefasst, und ihr Bild ist ihm im italienischen Kriegsgetümmel wieder völlig entschwunden.

Nicht minder trotzig und hochfahrend als bei der Wahl zeigt sich Bertram in seinem Benehmen gegen Helena, nachdem er sie aus des Königs Händen als Gattin hat annehmen müssen. Dieser Eingriff in seine persönlichen Rechte verwundet ihn um so tiefer, als hochmüthiger Stolz und übertriebenes Standesbewusstsein zu seinen hervorstechendsten Fehlern gehört. Auch sein Vater wird vom Könige als sehr adelsstolz geschildert (I, 2):

Die unter ihm
Betrachtet' er als Wesen andrer Art.
Sein hohes Haupt beugt' er hinab zu ihnen
Und machte sie auf seine Demuth stolz,
Ihr armes Lob ertragend.

Was *aber beim Vater* durch Lebenserfahrung und Selbster-

ziehung gemildert und zu einem Vorzuge abgeklärt erscheint, tritt beim Sohne noch in der ganzen Widerwärtigkeit der Unreife auf. Helena hat, wie erwähnt, anfänglich in übergrosser Demuth den Standesunterschied als das Haupthinderniss für ihre Wünsche betrachtet; später jedoch sieht sie über diesen Umstand hinweg; sie wolle nur Jemand wählen, sagt sie dem Könige, den sie unbedenklich wählen und den er ihr unbedenklich gewähren könne. Der König nimmt nicht den mindesten Anstoss an der Standesverschiedenheit; er gestattet ihr nicht nur die Auswahl unter den Kavalieren seines Hofes, sondern bemerkt, um ihr die Wahl zu erleichtern, ausdrücklich, dass sie sämmtlich von edeln Vätern stammen. Bertram's bezügliche Bedenken stellt er als unerheblich dar und weist ihn darauf hin, wie leicht er diesen Anstand aus königlicher Machtvollkommenheit zu heben vermöge. Er lässt ihn sehr hart wegen seines Hochmuths an und macht ihm mit derben Worten begreiflich, wie tief die äussere Ehre unter der wahren, innern steht, welche uns eigne That und Tugend verleihe:

> Der tiefste Platz, von dem in's Dasein tritt
> Die Tugend, ist geadelt durch die That.
> Wenn uns ein Titel schwellt, nicht Edelmuth,
> Ist kranker Schwulst die Ehre — —
> Sie giebt als Mitgift sich
> Und ihre Tugend; Ehr' und Reichthum ich.

Auch aus dem Munde der alten Gräfin hören wir kein Wort, das uns zu dem Schlusse berechtigte, als hegte sie eine Bedenklichkeit wegen der niedern Geburt ihrer Schwiegertochter; vielmehr findet sie, sie sei zu gut für ihren Sohn,

> sie ist eines Gatten werth, dem zwanzig
> Solch' rohe Burschen Dienst thun und sie stündlich
> Als Herrin grüssen könnten.

Sie nennt sie zu tugendhaft, als dass ein Kaiser sie verachten dürfte (III, 2). 'Es ist alles eingetroffen, wie ich es wünschte, sagt sie bei Helena's Rückkehr, ausser, dass er nicht mit ihr gekommen ist.' Selbst Parolles, der doch auf Bertram's Seite gegen Helena steht, lässt nie etwas über ihren geringen Stand einfliessen. Da also Bertram's Hochmuth von keiner Seite als ein berechtigter Factor anerkannt wird, sondern im Gegentheil überall die schärfste Missbilligung erfährt, so vermag ich nicht mit Gervinus (I, 227) in dem Rangunterschiede den geistigen Mittelpunkt des Stückes und den Kern der Verschiedenheit beider Charaktere (Bertram und Helena) zu erkennen. Ausserdem würde dabei unerklärt bleiben, warum sich

Bertram für immer von der ihm angetrauten Gattin trennt, nachdem sie ihm durch den König an Stand und Vermögen gleichgestellt worden ist. Dadurch müssten doch sein Widerstand und seine Abneigung gebrochen sein, wenn sie auf keinem andern Grunde als dem Rangunterschiede beruhten. Er hat sich ja auch vorher gegen den König hierin befriedigt erklärt:

Erwäg' ich, welche Schöpfung
Und Ehrenfülle mir entflieht, wenn ihr
Gebietet, so erkenn' ich: Sie, die jüngst
So tief dem stolzen Sinn stand, ist, vom König
Gepriesen, jetzt geadelt, gleich als wäre
Sie so geboren.

Oder soll das Lüge sein? Die einzige wäre es freilich nicht, deren er sich schuldig macht, allein alles wohl erwogen, scheint eine solche Auffassung doch nicht gerechtfertigt.

Nicht weniger als durch ihn selbst lernen wir Bertram's Charakter auch durch den Reflex kennen, welcher von seinem Freund und Mentor Parolles auf ihn fällt. Sage mir mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist. Auf diese Bedeutung des Parolles wird im Stücke zu oft hingewiesen, als dass man nicht überzeugt sein müsste, dass er 'innerlich mit am Sinn und der Bedeutung des Stücks Theil hat.' Parolles entspricht überdiess einem Bedürfniss der Symmetrie; er ist dem Bertram zur Seite gestellt wie die Gräfin der Helena, und wie uns die letztere zeigt, was einst aus Helena werden wird, so deckt uns Parolles die Abwege auf, welche Bertram, — allerdings nur theilweise! — bevorstehen, wenn es Helena nicht gelingt, ihn zur Umkehr zu bewegen. Die Gräfin und Parolles sind mit Einem Worte die Projectionen von Helena's und Bertram's Charakteren. Dass dies bezüglich Bertram's nicht zu schwarz sehen heisst, werden Sie mir zugeben, wenn Sie erwägen, dass er noch in der Schlussscene es nicht unter seiner Würde hält, den König zu belügen; in wiefern er sich von Parolles wesentlich unterscheidet, wird sich alsbald zeigen. Parolles, den der Dichter, beiläufig bemerkt, durch und durch als Franzosen gezeichnet hat, ist nach den Worten der Gräfin 'ein sehr unsaubrer und gottloser Bursch;' er ist in Diana's Augen

der Bube,
Der ihm die Schliche lehrt. Wär' ich sein Weib,
Ich gäbe Gift dem Schurken.

Er spielt endlich, wie uns Mariane verräth, den 'schmutzigen Zwischenträger bei den Verführungsversuchen des jungen Grafen.' Dass

Shakespeare, abgesehen von dieser Bedeutung des Parolles, ihn zugleich als komische Figur benutzt und durch ihn auf die Lachmuskeln seines Publikums wirkt, beweist nur die Grösse seiner Kunst. Der soldatische Renommist war ein beliebter Lustspiel-Charakter, der in verschiedenen Schattirungen wiederkehrt. Dass sich Bertram von dem hohlen, aufschneiderischen und unsittlichen Patron mit der glatten Aussenseite führen und verführen lässt, zeigt deutlicher als alles andere den Mangel an Menschenkenntniss, an geistiger und sittlicher Reife, an welchem er leidet. Er ist der letzte, welcher den Monsieur durchschaut und wird fast nur mit Gewalt und wider seinen Willen zur Erkenntniss gebracht, gerade wie er nur mit Gewalt und wider seinen Willen zur Erkenntniss der ächten Tugend und Liebe in Helena gebracht wird. Helena, obwohl noch nicht in die Welt hinausgekommen, hat doch von Anfang an den Taugenichts in Parolles herausgefühlt; sie urtheilt ächt weiblich über ihn; sein sicheres Auftreten, seine bestechenden Manieren und sein allzeit fertiger Witz lassen sie über seine Fehler wegsehen, ja sie liebt ihn fast um Bertram's willen. Der erste, welcher den Burschen gründlich ausfindet, ist der gewiegte Hofmann Lafeu, was für den Jüngling Bertram, der eben erst ins Leben hinaustritt, keinen Tadel in sich schliessen kann. Aber auch die Gebrüder Dumaine, die doch keinen oder nur einen geringen Altersvorsprung vor ihm haben, bewähren sich als ganz andere Menschenkenner; sie sind überhaupt als Standes- und Altersgenossen neben Bertram gestellt, um als Maassstäbe für die Erkenntniss und Beurtheilung seines Charakters zu dienen; gleich den ältern Personen des Stücks missbilligen sie es, dass Bertram ein so gutes Weib, eine so holde Dame verstossen hat und tadeln seine Verführung der Diana. Die Entlarvung des Parolles gehört nicht bloss, wie Schlegel sagt, 'zu den besten komischen Auftritten, die je ersonnen worden', sondern sie hat zugleich die tiefere Bedeutung, dass sie den Anstoss zu einer geistigen Ein- und Umkehr für Bertram giebt. Damit vereinigt sich zu der nämlichen Wirkung der gleichzeitig eintreffende Mahnbrief der Mutter, bei dessen Lesung Bertram nach den Worten des einen Dumaine 'fast in einen andern Menschen verwandelt wird.' Hier liegt die Peripetie in Bertram's Charakter. Nach meinem Gefühl hätte der Dichter dieselbe etwa in einem Monologe Bertram's dem Verständniss des Hörers und Lesers entschieden näher bringen können, allein er hat es nach der treffenden Bemerkung von Gervinus 'in den Charakteren und Thatsachen mehr schweigend niedergelegt', und zwar in unserm Stücke mehr noch, als er es sonst an der Art hat.

Es kann kein Zweifel sein, dass Bertram's Gedanken von dem entlarvten Parolles, der ihm zu selbstsüchtigen, schnöden Zwecken Freundschaft geheuchelt hat, zu der todtgeglaubten Helena zurückkehren, der einzigen, die ihm uneigennützige Liebe gezeigt und sich ächt und treu erwiesen hat. Sein Verhältniss zur Diana steht dem nicht entgegen; es ist ein blosser Sinnenrausch und zu seiner Entschuldigung für die Behandlung, die er ihr später angedeihen lässt, kann geltend gemacht werden, dass ihm der Verdacht nahe liegt, als habe sie es gleich Parolles auf seine Ausbeutung abgesehen; hat sie doch gleich damit begonnen, sich den Ring seiner Ahnen auszubitten.

Von der vortheilhaftesten, ja man darf sagen von der einzig vortheilhaften Seite erscheint Bertram als Kriegsmann; hier bewährt er seinen adligen Kern und ist das Gegentheil von Parolles, dem er in diesem Punkte, auch im schlimmsten Falle, nie ähnlich geworden wäre. Hier tritt vielmehr für die Nebeneinanderstellung der beiden Figuren ein anderes Princip ein, dessen sich Shakespeare häufig bedient, das des Kontrastes. In Bertram's Wagschale liegt die Tapferkeit mit ihrer Ehre, in derjenigen des Parolles die Feigheit und die daraus fliessende Ehrlosigkeit. Bertram hat wesentliche Dienste geleistet und sich ausgezeichnet, wie wir nicht bloss von den Florentiner Frauen erfahren, sondern aus dem Munde des florentinischen Herzogs selbst bestätigt hören. Die angelegentlichen Empfehlungen, welche ihm dieser mitgiebt, bahnen ihm die Rückkehr nach Frankreich und erwerben ihm auf's Neue die Gnade des Königs, die er so muthwillig und hochfahrend verscherzt hat. Damit scheint er in ein gutes Gleis gebracht, und wir schöpfen die Hoffnung auf einen alles versöhnenden Ausgang; um so unerwarteter und unbefriedigender kommt uns daher der ungünstige Eindruck, den er in der Schlussscene macht. Ich kann den Wunsch nicht verhehlen, dass der Dichter den geschürzten Knoten wohlthuender gelöst haben möchte. Unser Stück erscheint, wie gesagt, als ein umgekehrtes Seitenstück zur Zähmung der Widerspänstigen, es ist die Gewinnung eines Widerspänstigen von Seiten des Weibes. Wenn wir nun dort den Charakter der Katharina zum schönen Ziele geführt sehen und hören, wie sie in ihrer unvergleichlichen Schlussrede ihrer völligen Umkehr Worte leiht und ihre richtige Frauenstellung einnimmt, so müssen wir um so lebhafter bedauern, dass der Dichter nicht von der bezeichneten Peripetie an den edlern Kern in Bertram's Charakter Schritt für Schritt erkennbarer sich hat entwickeln lassen und ihn am Schlusse, von Schlacken gereinigt und durch die

Erfahrung gereift, der Helena mit einem entsprechenden Reuebekenntniss entgegenführt. Ein Versuch in dieser Richtung wäre meines Dafürhaltens für eine Bühnenbearbeitung ein wohl zu erstrebendes Ziel; dass sie sich damit noch einen Schritt weiter vom Originale entfernt, würde bei einem Stücke, wo dem Bearbeiter ohnehin eine ausnahmsweise Freiheit zugestanden werden muss, nicht allzu schwer ins Gewicht fallen. Es ist bemerkenswerth, dass auch in der Zähmung der Widerspänstigen die Wandlung und Läuterung in Katharina's Charakter bis zur Schlussscene nur kaum merklich angedeutet wird, während die beiden Charaktere des Petruchio und der Helena die ganze Sorgfalt und Vorliebe des Dichters in Anspruch genommen zu haben scheinen. In der Zähmung wirkt jedoch dieser Mangel weniger störend als in 'Ende gut, Alles gut,' da wir dort bei der Naturwahrheit des Verhältnisses nicht in Zweifel über die Wendung bleiben, welche die Action des Mannes in der Frau hervorbringen muss. Bertram's Benehmen in der allerdings verwirrenden Verwickelung des fünften Aktes ist der Art, dass ihm der König das Schlimmste zutraut und ihn sogar als Gefangenen abführen lässt, während Lafeu zu der Ueberzeugung gelangt, dass Bertram's Ruf für seine Tochter nicht ausreicht und ihm die bittern Worte ins Gesicht schleudert: 'Ihr seid kein Mann für meine Tochter — ich will mir einen Schwiegersohn auf dem Jahrmarkt kaufen.' Bertram's schliessliche Bekehrung leidet an jener auffallenden und unbefriedigenden Plötzlichkeit, wie sie uns noch unangenehmer in den beiden Veronesern und anderswo entgegentritt. Nur Helena steht auch in diesem Wirrwarr treu zu dem erworbenen Gatten; sie fühlt es durch, dass auch die besten Menschen aus ihren Fehlern hervorwachsen, wie das der Dichter in Maass für Maass (V, 1) die Mariana unter ähnlichen, noch bedenklichern Verhältnissen aussprechen lässt, und nur um so besser werden, wenn sie nicht fehlerfrei waren; sie glaubt an den Geliebten und wir scheiden schliesslich doch von dem Paare mit der Hoffnung, dass ihre Ehe sich zum Guten wenden werde — Ende gut, Alles gut.

So scheint mir in dem Gefüge unseres Stückes alles wohlgeordnet in einander zu greifen und in festem, innern Zusammenhange zu stehen. Die Pfahlwurzel, wenn ich mich dieses Bildes bedienen darf, aus welcher das Ganze wie ein pflanzlicher Organismus hervorwächst, ist und bleibt für mich der Charakter und die Werbung der Helena, die der Dichter, wie gesagt, als ein psychologisches Problem aufgefasst und zu welcher er alle übrigen Charaktere in innerliche Beziehung gesetzt hat. Mögen immerhin auch ein paar

:hmetterlinge auf den Blättern dieser Pflanze sitzen — was thuts?)lche Nebenfiguren lassen sich in keinem Stücke, das nicht etwa ıch der klassisch - französischen Schablone gearbeitet ist, in innere eziehung zu dem geistigen Mittelpunkte desselben setzen. Den afeu aber dürfen wir diesen Nebenfiguren nicht zuzählen; er ist ıs Bindeglied zwischen dem König und der Familie Roussillon und ıgelt nach Bertram für seine Tochter; überdiess muss doch ein önig einen Hofmarschall haben. Mariana dient der Diana zur Folie ıd Violenta ist, wie Eingangs bemerkt, nur eine stumme Person. ie einzige entbehrliche Figur wäre der Herzog von Florenz; aber ıakespeare streut in solchen Dingen überall mit vollen Händen ıs und Schlegel hat vollkommen Recht, wenn er gerade zu unserm :ücke die Bemerkung macht, dass er bis zur Verschwendung :ich sei.

Diese unleugbaren Vorzüge der Komposition und Charakteristik achen mich geneigt, das Stück nicht allzu früh anzusetzen, umso- ehr als sich der italienisirende Styl bereits in der Abnahme be- ·iffen zeigt, wenngleich Helena's Brief ein vollständiges Sonnet bil- :t. Aus den Eigenthümlichkeiten der Diction schliesst Ulrici auf ne frühzeitige Entstehung, wogegen Hertzberg mit grösserm Recht .eselben Eigenthümlichkeiten als ein Argument für die spätere Ab- ssung geltend macht. Dagegen findet der Reim noch reichliche nwendung, und der Clown ist noch nicht mit jener Spruchweisheit ıd jenen Lieder - Bruchstücken ausgestattet, die den Narren aus :s Dichters späterer Periode eigen sind. Diese nach entgegenge- :tzten Richtungen deutenden Indizien haben ein solches Schwanken :r Ansichten bezüglich der Zeitfrage erzeugt, wie wir es kaum bei nem andern Stücke unseres Dichters wiederfinden. Denn während 'alone dasselbe in das Jahr 1606 setzt,[1]) rechnet es Knight zu :njenigen Lustspielen, von denen sich nicht im geringsten beweisen sse, dass sie nicht vor 1590 entstanden sein könnten (s. oben S. l). Das ergiebt also eine Differenz von nicht weniger als sechs- :hn Jahren. In der Mitte stehen Drake, welcher 1598, Chalmers, elcher 1599, und Ulrici, welcher die Jahre 1590—1593 annimmt. ine vermittelnde Ansicht, die namentlich Gervinus und v. Friesen ;h.-Jahrb. II, p. 48 fgg.) vertreten, rechnet 'Ende gut, Alles gut' ı den frühesten Schöpfungen des Dichters, nimmt aber eine spä- :re Ueberarbeitung an. Hertzberg dagegen stellt die Möglichkeit

[1]) Malone scheint ebenfalls geschwankt zu haben; nach einer andern Angabe hat 1598 angenommen.

einer Ueberarbeitung aus sprachlichen und metrischen Gründen entschieden in Abrede, und erklärt unser Stück für eine späte Schöpfung; er setzt es 1603. 'Love's Labour's Won' ist ihm zufolge die Zähmung der Widerspänstigen — sehr unwahrscheinlich insofern, als Shakespeare bei den von ihm bearbeiteten ältern Stücken nie den Titel geändert hat. Auch ist die Zähmung für Petruchio mehr ein Vergnügen als eine Arbeit oder Mühe. Auf die Schwierigkeit, in welche sich Drake verwickelt, hat bereits Ulrici (II, 298) hingewiesen. Ist nämlich, wie Drake mit Recht festhält, unser Stück das von Meres erwähnte 'Love's Labour's Won', so scheint es, wenn auch nicht undenkbar, so doch in hohem Grade unwahrscheinlich, dass das Stück in demselben Jahre erschienen sein sollte wie das Pamphlet von Meres. Aus der, von der überwiegenden Mehrzahl der Shakespeare-Gelehrten angenommenen Identität zwischen 'Ende gut, Alles gut' und 'Love's Labour's Won' geht für die Zeitfrage wenigstens so viel hervor, dass das Stück vor 1598 geschrieben sein muss, ja man könnte zu dem Schluss kommen, dass es nur kurze Zeit vor diesem Jahre entstanden sei. Denn hatte dasselbe vom Dichter den Doppeltitel: Love's Labour's Won: or, All's Well that Ends Well empfangen und das Publikum entschied sich für die letztere Benennung, so wird das sicherlich nicht lange nach dem Erscheinen des Stückes auf der Bühne gewesen sein. Eben das müssen wir annehmen, wenn etwa Shakespeare seiner Dichtung nur den einen Namen 'Love's Labour's Won' gegeben, das Publikum aber das im Stück wiederholt vorkommende Sprüchwort an die Stelle dieses Titels gesetzt und zu allgemeiner Geltung gebracht haben sollte. In beiden Fällen begreift es sich, wie Meres den entweder alleinigen oder prinzipalen Titel des Dichters nur zu einer Zeit anführen konnte, wo der andere noch nicht von Shakespeare selbst oder von seiner Bühne sanctionirt war. 'All's Well that Ends Well' konnte aber auch an der ersten Stelle des Doppeltitels stehen, oder es existirte gar kein Doppeltitel, sondern die Umtauschung erfolgte vom Dichter bei einer Ueberarbeitung des Stückes. Das Alles ist so in Ungewissheit gehüllt, dass sich nicht einmal eine Andeutung für die Entstehungszeit daraus entnehmen lässt. Dass 'Ende gut, Alles' gut später anzusetzen ist als die Zähmung der Widerspänstigen, ergiebt sich schon aus dem innern Verhältniss, in welchem beide Stücke zu einander stehen. Aber in welches Jahr fällt die Zähmung?

Eine andere Handhabe für die Zeitbestimmung könnte man in dem Ringe finden wollen, welchen der König der Helena schenkt und von dem er in der Schlussscene sagt:

Wenn ihr Geschick der Hülfe je
Bedürfe, wollt' ich ihr bei diesem Zeichen
Beistehn.

Dabei drängt sich unwillkürlich die bekannte Erzählung auf, dass Elisabeth ihrem Günstlinge Essex nach der Expedition von Cadix (1596) einen Ring in derselben Absicht geschenkt haben soll, der jedoch, als er bei Essex's Verurtheilung zum Tode seine Kraft erproben sollte, von der Gräfin Nottingham unterschlagen wurde. Ich kenne die Quelle dieser Geschichte nicht und vermag daher nicht zu sagen, ob sie Shakespeare bekannt sein konnte und er vielleicht gar darauf angespielt hat. Der Umstand scheint einer nähern Untersuchung nicht unwerth zu sein, obgleich sich nicht verhehlen lässt, dass eine solche Ringschenkung ein nahe liegendes Motiv ist, und, wenn mich meine Erinnerung nicht trügt, bereits vor Shakespeare vorkommt. Auffällig ist es, dass wir von diesem Ringe erst im letzten Akte hören, denn die Andeutung der Diana, dass sie Bertram für seinen Ahnenring einen andern anstecken wolle, verräth nichts über dessen Herkunft. Man hätte erwarten sollen, den Vorgang wenn auch nicht mit zu erleben, so doch erwähnt zu finden, ehe Helena den Hof des Königs verlässt. Sollte dieser Ring vielleicht gar erst bei einer spätern Ueberarbeitung in den fünften Akt hinein gebracht sein, etwa wie Magdalene Lafeu? Fiele diese Ueberarbeitung in das Jahr 1597, oder gar 1605—6, wie Gervinus will, so hätte dem Dichter die Ringgeschichte zwischen Elisabeth und Essex recht wohl bekannt sein können. Aber wie Sie sehen, lässt sich auch hier nicht einmal zu einer Wahrscheinlichkeit gelangen.

Noch Einen Punkt gestatten Sie mir zu erwähnen, obwohl auch er schwerlich ein chronologisches Ergebniss verheisst; das sind die bemerkenswerthen Anklänge an Hamlet — dieser Ausdruck soll hier kein Urtheil über die Zeitfolge in sich schliessen. Der Hofmarschall Lafeu mit seiner Tochter erinnert an Polonius und Ophelia, und merkwürdiger Weise fehlt beiden Mädchen die Mutter. Lafeu verhält sich zu Polonius wie Parolles zu Falstaff; beide sind durch ihre berühmten Nachfolger (oder Vorgänger?) in Schatten gestellt und in verhältnissmässige Vergessenheit gebracht worden. Die Lebensregeln, welche die Gräfin ihrem Sohne mit auf den Weg giebt, sind ein schlagendes Seitenstück zu den Lebensregeln des Polonius für Laertes. Die Aehnlichkeiten erstrecken sich bis auf einzelne Gedanken und Redewendungen. 'Mässige Klage, sagt Lafeu (I, 1) im Anschluss an die Mahnung der Gräfin, die Trauer nicht zum Geschäft zu machen, ist das Recht der Todten; krankhaft übertriebener

Gram ist der Feind der Lebenden.' Gemahnt Sie das nicht an die ausgeführtere Standrede, welche König Claudius dem Hamlet hält, um so mehr, als es sich an beiden Stellen um die dem Vater gewidmete Trauer handelt?

Es ist gar lieb und euerm Herzen rühmlich, Hamlet,
Dem Vater diese Trauerpflicht zu leisten —
— — — — Doch zu beharren
In eigenwill'gen Klagen, ist das Thun
Gottlosen Starrsinns, ist unmännlich Leid, &c.

Frankreich, meint Parolles (II, 3), sei ein Stall, ein Hundeloch, und Hamlet findet, Dänemark sei ein Gefängniss. Unter den Hauptleuten, welche Parolles in seiner verrätherischen Beichte aufzählt, führt einer den Namen Corambus, was an den Corambis der ersten Bearbeitung des Hamlet (QA, 1603) erinnert. In der Scene, wo zwei Herren der Gräfin und Helena Briefe von Bertram überbringen (III, 2) heisst es:

Sec. Gent. *We serve you, madam,*
In that, and all your worthiest affairs.
Count. Not so, but as we change our courtesies, &c.,

was seine Parallele in Hamlet (I, 2) findet:

Hor. The same, my lord, and your pour servant ever.
Ham. Sir, my good friend; I'll change that name with you.

Bei der Musterung der Hofkavaliere (II, 3) endlich spricht Helena zum ersten Lord: *Thanks, Sir; all the rest is mute,* was an Hamlet's berühmtes Sterbewort anklingt: *The rest is silence.*

In dem angezogenen Aufsatze v. Friesen's, wo von allen diesen Aehnlichkeiten nur der Name Corambus erwähnt wird, findet sich der verehrte Verfasser zu der Vermuthung angeregt, unser Stück 'möge mit dem alten Hamlet in Eine Zeit fallen', ohne jedoch eine solche Behauptung im Ernste wagen zu wollen. Wir stecken hier eben in einem fehlerhaften Zirkel von Vermuthungen. Aber wie weit kommt man denn überhaupt in der Chronologie der Shakespeare'schen Stücke über mehr oder minder gut unterstützte Vermuthungen hinaus? Liesse sich die Entwickelung eines Dichters oder Künstlers mit mathematischer Genauigkeit berechnen und in eine Formel bringen, so würde es auch bei Shakespeare nicht an Factoren fehlen, um einen aufsteigenden Lebenslauf seiner Dramen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu construiren. Allein wenn ich auch keineswegs Humboldt's berühmten Ausspruch, dass die Weltgeschichte in Curven aufwärts steige, auf die dichterische Entwickeung anwenden möchte, so macht doch jeder grosse Dichter einmal

einen kleinen relativen Rückschritt; er fällt einmal in eine stylistische Eigenthümlichkeit zurück, die er bereits zu überwinden begonnen hatte, er fühlt sich einmal durch einen minder glücklich gewählten Stoff behindert, er hat einmal mit einer weniger günstigen Stimmung zu kämpfen, genug er bleibt einmal in Beziehung auf Freiheit und Leichtigkeit der Komposition, auf Fluss und Melodie des Versbaues oder dergleichen hinter einer frühern Leistung oder doch hinter dem von ihm erwarteten Fortschritt etwas zurück. Die Annahme eines ausnahmslosen, stetigen Fortschrittes, der sich gewissermaassen *a priori* berechnen liesse, möchte wohl nie der Wirklichkeit entsprechen, so dass, um die Anwendung auf Shakespeare zu machen, bei der Zeitbestimmung seiner Werke doch ein grösseres Gewicht auf äussere Indizien gelegt werden muss, als unsere Aesthetiker zu thun geneigt sind.

Wie wenig verheissend die Aussichten auf eine endgültige Zeitbestimmung unseres Stückes für jetzt auch sein mögen, so darf man doch die Hoffnung nicht aufgeben. Schon manches Shakespeare-Räthsel ist gelöst oder doch seiner Lösung nahe gebracht worden. Vielleicht wird auch, sei es durch unermüdete Forschung, sei es durch einen glücklichen Zufall, noch die Chronologie der Dramen einem befriedigenden Abschlusse entgegengeführt. Einstweilen, mein verehrter Freund, übersende ich Ihnen diese Blätter mit dem Wunsche, dass sie Ihnen wie mir ein Erinnerungszeichen an gemeinsam verlebte anregende Tage sein mögen. Leben Sie wohl und mögen die Musen Ihnen auch ferner hold sein!

John Lilly und Shakespeare.

Von

C. C. Hense.

I.

Lilly und Shakespeare in ihrem Verhältniss zum klassischen Alterthum.

„Man würde die Edelleute am Hofe Elisabeths sehr in Erstaunen gesetzt haben, sagt A. Mézières [1]) in Bezug auf Lilly, wenn man ihnen um das Jahr 1587 vorhergesagt hätte, dass eines Tages ihr Lieblingsschriftsteller, der Mann, den sie als das Muster des guten Geschmacks und grossen Stils ansahen, nur gekannt und gelesen werden würde von einigen Neugierigen, die sich mit ihm nicht um seiner selbst willen beschäftigen, sondern einzig und allein, um bei ihm die Spuren der Anfänge eines jungen Mannes aufzusuchen, der damals noch im Dunkel lebte, dessen Namen und Genie keiner von ihnen kannte und ahnte.“ In der That ist mit diesen Worten die Stellung und das Schicksal John Lilly's bezeichnet. Er hatte in seinem Zeitalter, namentlich in den achtziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts, eine anerkannte und herrschende Stellung als Hofdramatiker; er ist von Autoritäten, wie Ben Jonson, und andern Schriftstellern, mit gebührender Achtung genannt worden und die Diction seines Euphues wirkte auf die Formeln der feinen Umgangssprache. Dessen ungeachtet gehört er nicht zu den Schriftstellern, deren Werke auf eine dauernde Gunst auch bei der Nachwelt Anspruch haben. Wer fruchtbaren poetischen Genuss sucht, wer die tiefsten Bildungsentwickelungen der Menschheit in Dichterwerken

---

[1]) Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare, Paris 1864, p 93.

anschauen will, wird an ihn sich nicht wenden. Er war mit andern Dichtern seiner Zeit nur zu dem untergeordneten Dienste berufen, die Bausteine herbeizuschaffen, aus welchen die Künstlerseele Shakespeare's einen unvergänglichen Tempel ächter Dichtung aufzuführen bestimmt war. Aber die Sonne Shakespeare's, vor welcher Lilly's Stern erblichen ist, entreisst ihn mit dankbaren Strahlen der Vergessenheit. Dass er auf Shakespeare's Entwickelung nicht ohne starken Einfluss geblieben ist, haben in Deutschland Ulrici und Bodenstedt besonders hervorgehoben. Ein Interesse knüpft sich daher an Lilly wie wir es an allen Vorläufern nehmen; mit derselben Theilnahme, welche uns veranlasst um Göthe's und Schiller's willen uns auch an Lenz und Klinger zu wenden, suchen wir Marlowe, Greene und Lilly auf, um den Spuren des Zeitgeistes nachzugehen, in welchen Shakespeare wandelte, um sich aus den Niederungen auf leuchtende Bergeshöhe zu erheben. Auf die Dichter unserer Sturm- und Drangperiode neben Schiller und Göthe blicken wir nicht bloss mit literarischer Theilnahme; der Sturm und Drang war auch in ihr sittliches Leben eingetreten; durch Schuld und ungünstige Sterne fiel ihnen zum Theil ein unglückliches Lebensloos zu. Dieselbe Erfahrung machen wir an Shakespeare's Vorgängern. Marlowe's leidenschaftbewegtes Leben fand ein frühes Ende in einem gewaltsamen Tode; Greene versank frühzeitig in den schlammigen Wellen eines ungezügelten Lebens; aus Lilly's Dasein tönt uns der Schmerzensschrei getäuschter Hoffnungen entgegen. Geboren in Kent im Jahre 1553 oder 1554 war er so glücklich eine gelehrte Jugendbildung zu empfangen; er studirte in Oxford; die üblichen academischen Würden, wie die eines Magisters der freien Künste (1575) wurden ihm zu Theil. Bereits sein erstes Werk, Euphues, im Jahre 1579 im Druck erschienen, verschaffte ihm den Beifall der „Kostbaren" und lenkte wohl die Aufmerksamkeit der Königin Elisabeth auf ihn. Seine Beziehungen zu dem Hofe derselben haben die Richtung seiner dramatischen Dichtungen bestimmt. Er ist für dieselben wie ein „poeta laureatus" mit dem Lorbeer der Anerkennung gekrönt worden; aber nach einer zehnjährigen dramatischen Thätigkeit musste er (1590) in einem Briefe an die Königin klagen, dass er mit seiner Zeit, seinen Talenten und Hoffnungen am Hofe Schiffbruch leide; er bittet „das nie irrende Urtheil der geheiligten Majestät um eine Planke oder ein Floss, das ihn in ein Land tragen könne, wo er in trüber häuslicher Andacht unter irgend einem Strohdache Gebete schreiben könne statt Komödien, Gebete für das lange und glückliche Leben der Königin, und bereuen könne. so lange den

Narren [1]) gespielt zu haben.“ Seine Bitte blieb unerfüllt und drei Jahre später erhebt er wieder verzweifelnde Klage und Bitte an die Königin mit Berufung auf dreizehnjährigen Dienst, mit Hinweisung auf tausend Hoffnungen, die zu nichte geworden, auf hundert Versprechungen, die nicht erfüllt seien. [2]) Er weist in diesem zweiten Briefe auf die Stelle eines Master of the Revels hin, deren Pflichten er zu erfüllen hatte, ohne dass ihm die Stelle mit dem Umfange ihrer Einkünfte zu Theil wurde. Seine Lage war um so drückender, da er Familienvater war. Im Jahre 1606 ist er gestorben.

Wir wollen zuerst auf seine Dramen einen prüfenden Blick richten und das Verhältniss Shakespeare's zu der in denselben herrschenden Richtung in Aehnlichkeit und Unterschied bezeichnen, dann aber den unzweifelhaften Einfluss der gesammten Sprache Lilly's hervorheben, welche als eine unter dem Namen Euphuismus herrschende Zeitrichtung auch für Shakespeare nicht eindruckslos geblieben ist.

Lilly's Dramen gehören der geistigen Richtung an, welche als ein charakteristischer Zug des 16. Jahrhunderts in den Dichtern und bei allen Gebildeten hervortritt; es ist die freudige Liebe zum klassischen Alterthum, der Mythologie und poetischen Sprache desselben, welche in allen Kulturländern Europa's heimisch war. Von Torquato Tasso's befreitem Jerusalem hat L. Ranke nachgewiesen, mit welcher unbefangenen Freiheit derselbe die römischen Dichter benutzt hat; in seinen Lusiaden hat Camoens von der antiken Mythologie einen uns befremdenden Gebrauch gemacht. Auch in England war das klassische Alterthum nicht bloss ein Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntniss, welche die Gelehrten suchten; seine Gestalten hatten wieder den Weg in das Leben und in die Sprache gefunden, der gebildeten Welt waren selbst die antiken Gottheiten wieder vertraut geworden und mussten der geselligen Unterhaltung, den Spielen und Festlichkeiten des Lebens Poesie und Glanz verleihen. Auf den Festen von Kenilworth zu Ehren der Elisabeth

---

[1]) Eine ähnliche Stimmung bei Shakespeare, Sonett 110 (Bodenstedt's Uebersetzung):

> Ach wohl ist's wahr, ich schwärmte hier und dort,
> Erschien der Welt als Narr, schnitt in die Seele
> Mir selber tief, warf Höchstes wohlfeil fort,
> Durch neue Liebe mehrt' ich alte Fehle.

[2]) Die beiden Briefe an die Königin stehen bei Fairholt, The Dramatic works of John Lilly, London 1858, und bei Arber, Euphues, London 1868; den ersten hat Bodenstedt übersetzt in seinem verdienstvollen Werke „Shakespeare's Zeitgenossen“ III, 7.

im Sommer 1575, deren Glanz von den Zeitgenossen gerühmt und beschrieben wurde, ist wie an anderen Orten das Personal des Olymps entboten der Königin Huldigungen darzubringen, sind Sibyllen und Halbgötter zu Wahrsagung und Dienst in Anspruch genommen worden.[1])

Die Person und der Hof Elisabeths übten einen weitreichenden Einfluss; die Königin, überhaupt von reicher wissenschaftlicher Bildung und sprachkundig, widmete antiken Schriftstellern nicht bloss ein aufmerksames Studium, sondern auch eine übersetzende Thätigkeit, ihre Umgebung ging freiwillig und unfreiwillig in die Neigungen der Herrin ein — und die Sprache des Hofes und der vornehmen Gesellschaft suchte ihren Werth und ihre Schönheit in Anspielungen oder Vergleichungen aus der antiken Welt. Wenn Raleigh von Elisabeth spricht in einem Briefe, welcher der sechzigjährigen Königin zu Gesicht kommen sollte, so reitet sie wie Alexander, ist eine Jägerin wie Diana, hat einen Gang wie Venus und trägt das Haar und Antlitz einer Nymphe, sitzt im Schatten wie eine Göttin, zuweilen singt sie wie ein Engel, zuweilen spielt sie wie Orpheus.[2])

Dieser Hofrichtung auf das Antike huldigte Lilly in seinen Dramen. Unzweifelhaft gehören ihm acht an, welche während der Jahre 1584—1601 in Druck erschienen sind und meistentheils am Hofe und vor der Königin Elisabeth aufgeführt wurden: Campaspe (1584) Sapho und Phao (1584), Endimion (1591), Gallathea (1592), Mydas (1592), Mutter Bombie (1594), die Frau im Monde (1597), Amor's Metamorphose (1601). In diesen Dramen ist mit Ausnahme von „Mutter Bombie" der Stoff der antiken Sage und Geschichte aus antiken Schriftstellern entlehnt. Lilly hatte auf dem Magdalenen-Collegium in Oxford mit den alten Sprachen und Schriftstellern sich beschäftigt; dass er der lateinischen Sprache mächtig war, giebt der Brief an Lord Burghley zu erkennen, wie wenig derselbe auch den Gesetzen einer reinen Latinität entspricht; in allen seinen Schriften sind mit Vorliebe Kenntnisse aus antiken Schriftstellern, wenn auch oft geschmacklos angebracht, er citirt Tullius de oratore und de officiis und nahm Plutarchs Schrift über die Erziehung fast wörtlich in „Euphues und sein England" auf; der lächerliche Prahler und Bra-

[1]) Ueber derartige mythologische und allegorische Aufführungen vergl. Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke 3 p. 13. Ueber die ganze Richtung vergl. Ulrici 1 p. 218 fg. (3. Aufl.).

[2]) *N. Drake, Shakespeare and his Times* 2 p. 147.

marbas Sir Tophas in dem Drama Endimion, der durch seine Worte schon zu verwunden meint und von seinem Pagen plump verhöhnt wird, scheint in dem Pyrgopolinices des Plautus (Miles Gloriosus) sein Vorbild zu haben; die Anecdote, welche zu dem Drama Alexander und Campaspe veranlasste, fand der Dichter in Plinius Naturgeschichte; die Fabel, welche im Epiloge zu Endimion vom Wanderer, der Sonne und dem Winde erzählt wird, ist den äsopischen entlehnt; bei der Beschreibung der grossen Wasserfluth im Anfange des Drama's Gallathea wie an anderen Stellen gedenkt man des Horaz (Carm. 1, 2) und in demselben Drama erinnern die Hirten Tyterus und Melebeus schon durch ihre, wenn auch entstellten Namen an die erste Ecloge des Virgil. Diesen Dichter wie die meisten Werke Ovids hat Lilly mit Vorliebe gelesen und am umfangreichsten benutzt. Bei weitem die meisten lateinischen Verse, welche von den Personen der Lilly'schen Dramen verschwenderisch citirt werden, gehören Virgil und Ovid an. Von den Metamorphosen Ovids war der Dichter so gefesselt, dass er den Stoff verschiedener derselben unbedenklich in seine Dramen aufnahm. Das Drama „Amors Metamorphose" (Love's Metamorphosis) giebt Lilly's Anhänglichkeit an Ovid schon durch seinen Titel zu erkennen. Der factische Inhalt desselben ist, dass drei Nymphen der Ceres, hartherzige Verächterinnen der Liebe und doch von drei Förstern leidenschaftlich geliebt, von dem rächenden Cupido in einen Felsen, eine Blume, einen Paradiesvogel verwandelt werden. In dieses tragische Geschick ist die Geschichte des Erysichthon verflochten, die wir bei Ovid (Metam. 8, 741—881) lesen. Auch bei Lilly zerstört Erysichthon einen der Ceres heiligen Baum, in den eine keusche Nymphe der Ceres, Fidelia, um der Liebe eines Satyrs zu entgehen, gerettet und verwandelt war. Die von der beleidigten Ceres verhängte Strafe ist wie bei Ovid. Ein unermesslicher, nie zu stillender Hunger, dessen Gestalt von Lilly nach Ovids Gemälde geschildert wird, [1]) beherrscht den Erysichthon und bringt ihn um Hab und Gut. Er verkauft seine eigne Tochter an einen Kaufmann, die aber durch Neptun wie bei Ovid in einen Fischer verwandelt ihrem neuen Herrn entzogen wird. In dem Verlaufe der Handlung zeigt sich Lilly barmherziger als Ovid. Der antike Dichter nahm die Strafe nicht zurück, welche Erysichthon, als ein ruchloser Verbrecher gegen die gütige Ceres, durch den vernichtenden Hunger erfuhr; bei Lilly schliesst die Göttin mit

---

[1]) Vergl. Ovid. Met. 8, 802 — 811 und Love's Metamorphosis 2 (Fairholt 2 p. 223).

Cupido einen Compromiss um ihrer verwandelten Nymphen willen; sie befreit den Erysichthon wieder von der Strafe des wilden Hungers zu Gunsten Cupido's, welcher die Liebe der Tochter des Erysichthon zu Petulius schützt, und empfängt als Gegengabe von dem erkenntlichen Liebesgotte die Befreiung ihrer Nymphen, welche in die ursprüngliche Gestalt zurückverwandelt nun die drei liebenden Förster mit ihrer Hand beglücken.

Die Neigung Lilly's Ovidische Verwandlungen darzustellen war auch wohl die erste Veranlassung zur dramatischen Bearbeitung des Midas. Die beiden Geschichten, welche Ovid von dem verwandelnden und verwandelten Midas erzählt, geben eine Anschauung von dem Blödsinne des phrygischen Königs. Beide hat Lilly in seinen Dramen dargestellt mit einigen Aenderungen und Zuthaten.

Schon vor der Abfassung der beiden genannten Dichtungen hatte Lilly in dem Drama „Gallathea“ einen Beweis von dem Umfange gegeben, in welchem er aus Ovids Metamorphosen entlehnte. Der Anfang des Drama's enthält eine Andromeda-Geschichte. Wie Andromeda bei Ovid. Met. 4, 670 an den äthiopischen Felsen gefesselt ist zur Beute eines Seeungeheuers, selbst unschuldig, für die übermüthigen Worte der Mutter büssend, — so wird in Lilly's Drama Gallathea dem Meerungeheuer Agar alle fünf Jahre die schönste Jungfrau in Lincolnshire ausgesetzt; durch dieses Opfer ist Neptun versöhnt worden, der durch Wasserfluthen das Land verwüstet hatte, weil von den Dänen einer seiner Tempel zerstört war. Die Landleute Tyterus und Melebeus suchen ihre schönen Töchter dem möglichen Opfertode zu entziehen durch Verkleidung; in Manneskleidern finden sich beide Jungfrauen in einem Walde, jede hält die andere für einen Jüngling und beide erglühen in leidenschaftlicher Liebe zu einander. Hier konnte nur eine Verwandlung helfen; von Ovid. Met. 9, 666 fg. war sie in der Geschichte von Iphis und Ianthe erzählt. Beide Mädchen, von denen Iphis als Knabe galt und erzogen war, hatten im gemeinschaftlichen Unterricht Heirathsneigungen zu einander gefasst und die Verlobung erfahren. Vor der Hochzeit war es Iphis gelungen als Lohn der Gebete am Altare der Isis zu erlangen, dass sie in einen Mann verwandelt wurde. Eine gleiche Gunst gewährt Venus in Lilly's Gallathea, nachdem einige andere Unbequemlichkeiten, welche den durch Nymphen der Diana gefangenen Cupido betreffen, beseitigt sind und auch Neptun sich hat zufrieden stellen lassen.

In den Kreis der zuletzt erwähnten Dramen Lilly's, welche Verwandlungen enthalten, gehört auch ein im Jahre 1600 anonym

erschienenes Pastoral *The Maid's Metamorphosis* dem Stoffe nach Das Charakteristische dieses Drama's besteht in den Verwandlungen und in dem Auftreten antiker Götter. Apollo liebt Eurymene und rühmt sich der Macht, die er als Gott besitzt; sie fordert ihn auf diese dadurch zu beweisen, dass er ihr Geschlecht verwandelt; er vollbringt es und ist in der Falle gefangen. Später hat Eurymene Gründe ihre Verwandlung ungeschehen zu wünschen; die Musen verwenden sich für sie bei Apollo, der ihr weibliches Geschlecht wieder herstellt, worauf sie mit Ascanio vermählt wird. Es stimmt ganz zu dem Apparate Lilly's, dass die antiken Gottheiten Juno, Iris und Somnus auftreten, die Elfen eine Rolle spielen und die Darstellung den Schmuck antiker Anschauungen trägt. [1]) Das Drama ist von Collier für eine Arbeit Lilly's erklärt; der neueste Herausgeber Fairholt hat es nicht aufgenommen, weil er keine zwingenden Gründe fand, das anonym erschienene Stück als eine Arbeit Lilly's anzuerkennen.

Die Neigung des Zeitalters zu mythologischen Aufführungen oder Darstellungen war gross und weitverbreitet; nicht bloss der Königin huldigten antike Götter zum festlichen Empfange in Städten und auf Burgen; auch die Feste des Adels und Bürgerstandes sahen die beliebten Göttererscheinungen; ein stereotyper Styl bildete sich in den „Masken" aus, der namentlich in der Verwendung an-

---

[1]) Collier, H. E. Dr. P. III, 185 fg., aus dem wir die obigen Notizen geschöpft haben, theilt auch (p. 187) folgende Stelle beschreibender Poesie mit, die wir in freier Uebersetzung geben:

> Auf dieser grünen Flur, wo reichlich strahlet
> Die Gabe der Natur, mit Flora's Stolz bemalet,
> Da ist ein schöner Quell; krystall'ne Fluten,
> Umgrünt von Myrten, scheuchen Phöbus' Gluten.
> Die Grazien ruhen hier, ihr Sitz ist Elfenbein,
> Der Töne Melodie ihr Ohr zu leih'n,
> Die Vögel zwitschern dort aus zarten Schnäbelein,
> Das Bächlein stimmt mit seinem Rauschen ein,
> Und mit dem sanften Murmeln seiner Wellen
> Singt es den Bass zu ihrem Lied, dem hellen;
> Auch schmücken ihre Stirne Blumenkränze,
> Wie sie die Erde reichlich beut im Lenze,
> Aus deren Kelchen strömt ein Duft so süss,
> Dass du beschwörst, du sei'st im Paradies.

Trotz vieler Bemühungen ist es mir nicht gelungen das Drama zu erhalten und zu lesen. Herr von Bodenstedt theilte mir brieflich mit, dass er The Maid's Metamorphosis nicht für ein Werk Lilly's halte.

tiker Mythologie sichtbar ist; in den Dramen der epithalamischen Poesie dürfen Cupido, Hymen und andere Gottheiten nicht fehlen. Diese stereotype Neigung, antike Gottheiten im Leben und bei Festen zu erblicken, hat den Dramen Lilly's die Fülle der Göttermasken zugeführt, welche in denselben auftreten. Im „Midas" haben Bacchus, Apollo, Pan ihre Rollen zu spielen; der zudringliche Cupido begegnet uns in der „Gallathea" und in „Sapho und Phao" mit ausgedehnter Wirksamkeit; in dem letzteren Drama erblicken wir in der Schmiede Vulkans eine häusliche Scene zwischen dem Schmiedegotte und seiner Venus; Neptun, Ceres, Diana und die Nymphen der beiden Göttinnen sind in der irdischen Welt wieder thätig. Es giebt kein Drama der Griechen und Römer, in welchem so viele Götter erscheinen wie in Lilly's dramatischen Dichtungen, und in dem Drama „Die Frau im Monde" überbietet er durch die Menge der auftretenden Gottheiten alles Antike. — Die Göttin Natur von ihren Zofen Concordia und Discordia begleitet eröffnet die „Frau im Monde;" sie hat Mitleid mit den Schäfern in dem schönen Lande Utopia, welche keine Frauen haben; sie belebt das Standbild der Pandora und stattet dieselbe mit den höchsten Göttergaben aus. Von der verschwenderischen Güte der Göttin Natur empfängt Pandora Saturns tiefe Erfindungsgabe, Jupiters hohe Gedanken, den Löwenmuth des Mars, Augen, die wie die Strahlen des Sol glänzen, schönere Wangen, als die schöne Venus hat, eine beredtere Zunge als Merkur, eine weissere Stirn als die Mondgöttin besitzt. So hat die Göttin Natur um der Pandora willen die „Planeten" ihrer Eigenschaften beraubt; aber ihre Güte geht noch weiter. Sie giebt der Bevorzugten noch der stolzen Juno Arme, Aurora's Hände, den Fuss der lieblichen Thetis, und mahnt zum rechten Gebrauche dieser Gabenfülle. [1]) Es lässt sich denken, dass diese Begabtheit der Pandora Verehrer findet, und die Schäfer Utopiens, Stesias, Learchus, Melos, Iphicles, alle in Thierfelle gekleidet, treten als leidenschaftliche Liebhaber auf. Stesias wird mit der Hand Pandora's beglückt; aber nicht zu seinem Glücke. Die Götter (Planeten), von der Göttin Natur ihrer Eigenschaften beraubt, kommen voll Zorn nach Utopien und die Mehrzahl derselben verdirbt das Werk der Natur. Nach der Reihe treten auf Saturn, Jupiter, Juno, Mars, Sol, Venus, Mercur, Luna, zuletzt wieder die Natur. Saturn schädigt die Pandora durch melancholische Gemüthsart; Jupiter erfüllt ihr Herz mit Ehrgeiz und Verachtung: sie trachtet nun nach Herrschaft und träumt

---

[1]) The Woman in the Moon I, 1 (Fairholt 2 p. 157).

des Nachts von Kronen. Bei seinem Auftreten hatte sich Jupiter seiner Macht aus römischen Dichtern erinnert und „Ab Jove principium, sunt et Jovis omnia plena“ ausgerufen:[1]) das Bewusstsein dieser Majestät hindert ihn nicht ein zartes Verhältniss mit Pandora anknüpfen zu wollen, das ihm von der eifersüchtigen und mit Recht scheltenden Juno noch rechtzeitig verleidet wird. In Juno's Auftrage pflanzt Mars die Streitsucht in Pandora's Brust. Durch Sol wird ihr Charakter wieder verbessert: durch seine Gaben wird sie liebevoll, freigebig, keusch, besonnen und geduldig, barmherzig und sanft, poetisch und prophetisch. Aber Venus verdirbt Alles wieder; sie macht Pandora verliebt und leichtfertig; Keuschheit und Mässigkeit sollen ihr fern stehen, denn Leichtfertigkeit ist die Aufwärterin der Schönheit, sagt Venus, und „quo mihi fortunae, si non conceditur usus“ ist ihr Grundsatz. In ihrer Einwirkung auf Pandora wird sie unterstützt durch ihre Söhne Joculus und Cupido, die sie offenbar aus Horaz (Carm. 1, 2, 33 sive tu mavis, Erycina ridens, quam Jocus circum volat et Cupido) zu sich berufen hat. Durch die Venusgaben der Pandora entstehen die Verwickelungen des Drama's; Pandora lässt sich in Liebeshändel mit den übrigen Schäfern ein, und da sie durch Merkur auch diebisch, lügnerisch und beredt, durch Luna unbeständig und zuletzt blödsinnig wird, so kann man den Zorn und die Verzweiflung ihres Gatten Stesias begreifen; er will sie tödten; die Göttin Natur schlägt sich in's Mittel: auf der Erde soll Pandora nicht länger bleiben, sondern auf einen Planeten versetzt werden; jeder derselben bewirbt sich um sie; sie wählt den Mond, wird „Die Frau im Monde“ und erhält von der Natur die Aufgabe, die Luna so unbeständig zu machen wie sie selbst ist. Auf Befehl der Natur muss der empörte Stesias die treulose Gattin begleiten; wüthend nimmt er den Hagedornbusch, in den der Diener der Pandora Gunophilus verwandelt zu sein scheint, auf den Rücken und ist der Mann im Monde. — In dem eben besprochenen Drama hat man allegorische Beziehungen gefunden. „Das Pikanteste ist“, sagt Mezières[2]), dass diese Pandora, von den verschiedenen Planeten gebeten, einen von ihnen zum Aufenthaltsort zu wählen, ihre Wohnung auf der Luna nimmt und dass Luna gerade den Namen Cynthia führt, mit welchem Elisabeth sich gern bezeichnen hörte. Das hiess beinahe zu verstehen geben, dass alle Fehler sich verabredet hätten, sich bei der Königin zusammen zu

[1]) The Woman in the Moon 2, 1 (Fairholt 1 p. 162).

[2]) Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare, Paris 1864, p. 76.

finden." Ob Lilly mit seinem Drama solche Gedanken oder Absichten gegen Elisabeth verband, ist schwer zu entscheiden; das Drama ist vor der Königin aufgeführt worden; der Dichter selbst hat im Prolog seine Pandoradichtung als einen Traum bezeichnet, den er im Schoosse der Musen schlafend geträumt habe. Ein allegorischer Angriff auf die Königin würde den Huldigungen widersprechen, welche Lilly der Elisabeth in früheren Dichtungen direct und allegorisch dargebracht hatte. Mit diesen Huldigungen gehört er einer Richtung des Zeitalters an, welche hervorragende Dichter getheilt haben. In einer Maske hat Philip Sidney die damals 45jährige Königin als *Lady of the May* in ausschweifendster Schmeichelei gefeiert [1]) und Spenser zollte der Schönheit der Königin einen solchen Tribut der Bewunderung, dass nach Hallams Urtheil [2]) der Dichter der Feenkönigin in der Uebertreibung der Schmeichelei gegen Elisabeth die Servilität der Italiener weit hinter sich liess. Die Eitelkeit Elisabeths, die sonst durch so viele grosse Eigenschaften der Herrscherin hervorragte, nahm diesen Weihrauch als gebührendes Opfer auf und forderte zur Darbringung desselben heraus. Dass sie als Jungfrau gefeiert sein und im Alter noch für jung gelten wollte, liessen sich die Dichter nicht entgehen. In einem Entertainment von Churchyard (1578) musste Cupido seinen Bogen Preis geben; die Keuschheit raubte ihm denselben und übergab ihn der Königin; sie, die einzig Unverwundbare, sollte nach Belieben mit ihm schalten.[3]) Mit besonderem Wohlgefallen konnte daher Elisabeth solche Worte auf sich beziehen, wie sie in Lilly's Gallathea [4]) Diana ausspricht, nachdem sie den Cupido gefangen genommen hat: „hätte ich zwanzig Cupidos", sagt die keusche Göttin, „so würde ich sie alle hingeben, um eine Jungfrau zu retten: denn ich weiss, dass die Liebe von allen Dingen das eitelste ist, die Jungfräulichkeit von allen Tugenden die edelste." Im Sinne dieser Ueberzeugung hatte Lilly die Königin bereits im Jahre 1580 direct und ohne jede allegorische Verhüllung in dem Theile seines Romans gepriesen, welcher Euphues und sein England heisst. Im Munde eines Atheners, Euphues genannt, welcher nach England reist, war die Bewunderung Elisabeths nur um so wirksamer. Der bewundernde Tourist hebt mit Recht hervor, dass die Königin den Glauben aufgerichtet, die Papisterei ver-

---

[1]) Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen 3 p. 13.
[2]) Introduction to the Literature of Europe 2 p. 234.
[3]) H. Kurz im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 4 p. 292.
[4]) 5, 3; Fairholt 1 p. 271.

bannt, das Wort gefördert hat, welches vorher entstellt war; er preist die Schönheit der Königin und vergleicht sich in diesem Bestreben mit Zeuxis, dem die Aufgabe die Schönheit der Venus zu malen über menschliche Malerkräfte zu gehen schien; aber die Jungfräulichkeit der Königin nimmt seine Bewunderung am meisten in Anspruch; denn aus dieser Jungfräulichkeit stammt nach der Ueberzeugung des Reisenden das Wunder, dass England die Segnungen des Friedens in ungeschränkter Fülle geniesst, während die Fluren anderer Länder durch Krieg verwüstet werden. [1])

Was Euphues im Jahre 1580 über Elisabeths Jungfräulichkeit geschrieben hat, ist das Thema eines allegorischen Drama's, des „Endimion“ geworden, welches vor der Königin aufgeführt worden ist und im Jahre 1591 gedruckt erschien. Die Schmeichelei des Zeitalters hatte der Königin den Namen Cynthia beigelegt, den bei römischen Dichtern die jungfräuliche Diana auch als Mondgöttin führt, unter dem Namen Cynthia hatte schon Spenser die jungfräuliche Königin in dem Gedichte „Colin Clout's come home again“ besungen: diese Cynthia erscheint nun auch in Lilly's Drama „Endimion;“ seiner Neigung, die Stoffe zu seinen Dramen aus dem klassischen Alterthum zu wählen, folgt Lilly auch hier, aber der sinnvolle Mythus der Griechen von Selene und Endymion, seit Sappho von Dichtern geliebt, wird bei Lilly zur frostigen und widerspruchsvollen Allegorie. In dem griechischen Mythus ist vor allem die Liebe der Göttin zu dem schönen Endymion betont; Lilly kehrt das Verhältniss um: Endimion ist der leidenschaftliche, aber hoffnungslose Anbeter der Cynthia. Er selbst wird von Tellus geliebt, der er seine Neigung versichert hatte. Eifersucht und Ehrgeiz treiben Tellus zu schlimmen Mitteln, mit welchen sie Endimions Liebe wieder gewinnen will. Sie wendet sich an die Zauberin Dipsas. Diese kann, wie sie selbst sagt, [2]) durch ihre Kunst die Sonne verfinstern, den Mond aus seiner Bahn bringen (vgl. Virgil. Ecl. 8, 69), Hügel entwurzeln, sie kann alles vollbringen, nur das nicht, was Tellus verlangt; darin unterscheidet sie sich von den Göttern, dass sie keine Macht über die Herzen hat, dass sie Zuneigung nicht erzwingen kann. Sie kann die Liebe nicht mit der Wurzel aus den Herzen reissen, aber sie kann sie schwächen und in Cynthia Misstrauen und Eifersucht erregen. Tellus muss sich damit begnügen, dass des Endimion Treue der Cynthia verdächtigt werde. Der Zauber

---

[1]) Vergl. Arber, Euphues and his England p. 454 fg.
[2]) Endimion 1, 4 (Fairholt 1 p. 17).

der Dipsas wirkt nur für einige Zeit; er vergeht mit der Zeit welche Alles niedertritt, nur nicht die Treue. Dipsas versetzt durch Zaubermittel den Endimion, welcher sich auf einen mit Mondkraut bewachsenen Hügel niedergelegt hatte, in einen tiefen, anscheinend immerwährenden Schlaf. Cynthia ist tief bekümmert wegen des Schicksals ihres treuen Verehrers. Tellus hatte unfreundlich von ihm gesprochen; sie wird auf Befehl der Cynthia dem Corsites übergeben, um von ihm bewacht auf einem Schlosse in der Wüste zu weben; um kein Mittel zur Wiederherstellung des Endimion unversucht zu lassen, sendet Cynthia den Zontes zu den Philosophen Griechenlands, den Pantalion zu den Wahrsagern Aegyptens, den Eumenides, den treuen Freund des Endimion, zu den Zauberern Thessaliens. Eumenides hat Erfolg. Auf seinem Wege nach Thessalien trifft er an einer Quelle den alten und unglücklichen Geron, der ihm die Beschaffenheit derselben erklärt: wer in die Fluth dieser Quelle Thränen treuer Liebe weint, kann die dunkeln und unruhigen Wellen so klären, dass er im Stande ist auf den Grund zu sehen und Alles findet, wonach er fragt. Eumenides erfüllt die Bedingung: er weint Thränen der treuesten Liebe, die er zu Semele, einer Dame aus Cynthia's Gefolge, hegt; er kann nun bis auf den Grund der Quelle blicken und liest dort die in weissen Marmor eingegraben Worte: „Frage einmal überhaupt und nur nach einer Sache überhaupt." In Eumenides streiten Liebe und Freundschaft; soll er nach Semele fragen oder seine Frageberechtigung für Endimion erschöpfen? soll er sein eignes Glück suchen oder dem Befehle Cynthias gehorchen? Freundschaft und Pflichtgefühl überwiegen: er preist die Freundschaft vor der Liebe und „will Endimion haben." Auf dem Marmor erscheint nun das Orakel: „Wenn sie, deren Gestalt vor allen die vollkommenste ist und kein Maass zulässt, immer die eine und doch niemals dieselbe, immer wandelbar und niemals veränderlich, kommen und den Endimion in seinem Schlafe küssen wird, dann wird er auferstehen, sonst niemals." Die Meinung des Orakels deutet klar auf Cynthia hin. Erfreut kehrt Eumenides heim, von Geron begleitet. Unterdessen war Zontes aus Griechenland, Pantalion aus Aegypten zurückgekehrt; der erstere hatte den Pythagoras, der andere den Gyptes mitgebracht. In der Zwischenzeit war Corsites in eine tiefe Leidenschaft zu seiner schönen Gefangenen, der Tellus, gefallen, sie benutzt dieselbe, um durch Trug und Versprechungen ihren Hüter zu vermögen, den Endimion von dem mit Mondkraut bewachsenen Hügel gewaltsam zu entfernen und ihn mit List in eine dunkle Höhle zu bringen; bei dem Versuche findet

Corsites den Körper Endimion's schwerer als Blei und so unbeweglich, als ob er an die Stelle genagelt wäre; Corsites wird von einer Schaar von Elfen umringt, welche ihn braun und blau zwicken, und den Schlafenden zum Gelächter des ganzen Hofes zurücklassen, während sie den Endimion bei ihrem Scheiden küssen.

Bei der Rückkehr des Eumenides zum Hofe der Cynthia sind vierzig Jahre vergangen, zwanzig hatte er gebraucht, ehe er mit Geron zusammentraf, zwanzig, um zurückzukehren. Nach einem Schlafe von vierzig Jahren wird Endimion von Cynthia durch den bekannten Kuss geweckt, Endimion bekennt seine tiefe Verehrung vor Cynthia, die ihm verspricht, dass sie nicht vergeblich ihn bescheinen will. Belebt durch solche Güte fühlt Endimion seine Jugend erneuert, seine Glieder gekräftigt, sein im Laufe der vierzig Schlafjahre „verschimmeltes" Haar, hat sich „gemausert", und alles dieses ist geschehen durch die Tugenden Cynthia's, deren Händen die „Wage anvertraut ist, auf welcher Zeit und Schicksal gewogen werden". Es folgen die üblichen Verheirathungen: Tellus, von Cynthia gerichtet und begnadigt, reicht dem Corsites ihre Hand; Semele, eine zum Schweigen verurtheilte Schönheit, darf wieder sprechen und heirathet auf Cynthia's Antrag den Eumenides; Sir Tophas, ein lächerlich feiger Bramarbas, wird mit der Hand einer Magd beglückt, welche von ihrer Herrin Dipsas, weil sie das Geheimniss von Endimion's Verzauberung verrathen hatte, in eine Weide metamorphosirt, aber durch Cynthia's Verdienst zu ihrer Magdgestalt wiederhergestellt war. Cynthia's Triumphe sind gross; auch die Philosophen huldigen ihr; Pythagoras will an ihrem Hofe lieber zehn Jahre hinbringen als eine Stunde in Griechenland; Gyptes zieht den Anblick Cynthia's dem Besitze von ganz Aegypten vor; von den eitlen Thorheiten der Philosophen gehen sie zu den Tugenden über, die an Cynthia's Hofe geübt werden, welche den Fremdlingen keine Stiefmutter ist. Es ist lauter Zufriedenheit.

Dass in dem Drama „Endimion" unter dem Namen Cynthia die Königin Elisabeth verherrlicht worden ist, ist eine allgemein angenommene Thatsache. Wer unter „Endimion" zu verstehen sei, war nicht immer klar. Der Verfasser der Einleitung zu dem Endimion in der *Collection of Old English Plays* überliess es noch dem Urtheil oder der Einbildungskraft des Lesers, welche besondere Person als das Urbild zu der Gestalt des Endimion er sich denken wolle. Nach Halpin[1]) ist Endimion der Graf von Leicester, Tellus

[1]) Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream illustrated by a Comparison with Lylie's Endymion. By the Rev. N. J. Halpin. London 1843, p. 61.

die Gräfin von Sheffield, Corsites Sir Edward Stafford, Eumenides der Earl von Sussex. Am deutlichsten ist die Allegorie in den Gestalten Cynthia und Tellus durch den Widerspruch, dass die erstere die Mondgöttin, die zweite die Erdgöttin ist, dass beide aber dann auch ganz menschlich und irdisch empfindende und handelnde Personen sind. Lilly's Endimion weiss zunächst nichts Herrlicheres als die Mondgöttin Cynthia; der blöde Jüngling des antiken Mythus, von Lilly in wortreicher, spitzfindiger Beredsamkeit unterrichtet, ist überschwenglich in der Verherrlichung der Mondgöttin Cynthia. „O schöne Cynthia", ruft Lilly's Endimion in einer langen Rede aus,[1]) aus der wir einige Stellen mittheilen, „warum nennen andere dich unbeständig, die ich immer unveränderlich gefunden habe? Die kränkende Zeit, verdorbene Sitte, lieblose Menschen, obwohl sie eine unvergleichliche Beständigkeit an meiner süssen Herrin wahrnehmen können, haben ihr die Bezeichnung der Wandelbarkeit, des Zunehmens und Abnehmens beigelegt. Ist die unbeständig, die einen geordneten Lauf einhält, die seit ihrer Schöpfung nicht einen Augenblick in ihrer Bewegung sich ändert? Es kann keine bewundernswürdigere, lobenswerthere Eigenschaft des Meeres gedacht werden als Ebbe und Fluth; und soll die Göttin des Mondes, von welchem das Meer diese Trefflichkeit empfängt, wegen des Zunehmens und Abnehmens für veränderlich gehalten werden? Blumen in ihren Knospen haben keinen Werth, bis sie erblüht sind; Blüthen sind nur geschätzt, wenn sie reife Früchte sind; und sollen wir sie nun veränderlich nennen, weil sie aus Keimen zu Blättern, aus Blättern zu Knospen, aus Knospen zu ihrer Vollendung sich entwickeln?"

Auch in der Auffassung Floscula's, einer andern Person im Drama Endimion, ist Cynthia nur Mondgöttin. Sie hält der Tellus, welche, ihrem Namen entsprechend, sich als Göttin Erde gerirt und rühmt, der Cynthia Macht über alle Natur entgegen: weisst Du nicht, sagt sie zu Tellus (p. 9), dass Deine Trauben bloss Hülsen sein würden, Deine Aehren nur Spreu und alle Deine Trefflichkeiten fruchtlos, wenn nicht Cynthia die einen in der Knospe bewahrte, die anderen in den Halmen nährte, durch ihren Einfluss alle Dinge stärkte, durch ihre Macht über alle Dinge geböte?"

Diese unnahbare Mondgöttin würde nun schwer zu sprechen sein, wenn ihr der Dichter nicht den Hof einer irdischen Königin gegeben hätte, an welchem auch erlauchte Philosophen, wie Pytha-

[1]) Fairholt 1, p. 6.

goras, zu wirken sich zur Ehre schätzen. Schon durch diesen Umstand wird Cynthia zu einer irdischen Herrscherin; auch sonst besitzt sie menschliche Eigenschaften. Die wachsame Eifersucht der Tellus hat doch entdeckt und spricht dem geliebten Endimion gegenüber (p. 21) aus, dass Cynthia nur ein Weib, nur eine Jungfrau ist, dass ihr Leben ein Ende haben wird, dass ihre Schönheit der Zeit unterworfen ist, und Endimion selbst muss einräumen, dass Cynthia nicht unsterblich, nur unvergleichlich ist. Der Cynthia am Himmel gefiel nichts so sehr, wie Corsites zu Tellus sagt (Endimion p. 50), als die Schönheit der Jungfräulichkeit, die Cynthia auf Erden gleicht ihr in diesem Zuge und ist auch darin der Mondgöttin gleich, dass sie wie diese[1]) die Heirathen an ihrem Hofe nicht liebte; daher hält sich denn Endimion's Liebe in ehrfurchtsvoller Ferne: denn „die stattliche Ceder, deren Gipfel bis in die Wolken reicht, beugt ihr Haupt nicht zu dem Gesträuche, das im Thal wächst"; „so ehrt Endimion in aller Demuth die Cynthia, welche Niemand zu lieben wagen darf, deren Neigungen unsterblich, deren Tugenden unendlich sind".

In der schon erwähnten Tellus sieht Halpin die Gräfin Sheffield. Ganz dieselbe Art der widerspruchsvollen Charakteristik, die wir bei Cynthia gefunden haben, hat der Dichter auf Tellus angewandt. Tellus kennt die Bedeutung ihres römischen Namens; sie weiss, dass sie im römischen Alterthum eine Göttin war, dass sie bei der unglücklichen Katastrophe, welche der unbesonnene Phaëthon, „der Lenkung falscher Mähren nicht gewachsen", über die Welt gebracht hatte (bei Ovid. Met. 2, 288), dem Jupiter ihr Verdienst vorgehalten hatte, mit welchem sie den Thieren Laub, dem Menschengeschlechte Feldfrüchte als milde Nahrung, den Göttern selbst Weihrauch spendete. Dieses Verdienst, in welchem zugleich ihre Schönheit besteht, schildert Tellus in Lilly's Endimion mit grösserer Ausführlichkeit und einiger Geschmacklosigkeit. „Ist nicht", ruft Tellus der Floscula zu,[2]) „meine Schönheit göttlich, deren Leib geschmückt ist mit schönen Blumen, deren Adern Weine sind, die ein süsses Nass den trägsten Geistern gewähren; deren Ohren Aehren sind, um Kraft zu geben, deren Haar Gras, um Ueberfluss zu bringen; duftet nicht Weihrauch und Myrrhe aus meinen Nasenlöchern *(of my nostrils)* und wächst nicht jedes Opfer für die Götter in meinen Eingeweiden *(in my bowels)*? Unendlich sind meine Erzeugnisse, ohne welche

---

[1]) Endimion 4, 1 (Fairholt 1, p. 50).
[2]) Endimion 1, 2 (Fairholt 1, p. 9).

weder Du, noch Endimion, noch irgend Jemand lieben oder leben könnte.“ Diese reiche, durch allseitige Fruchtbarkeit so stark sich empfehlende Tellus ist nun an Cynthia's Hofe durch Lilly eine rechte Intriguantin geworden. Sie ist vertraut mit allen Leidenschaften, welche in der Hofumgebung gedeihen: Eifersucht und Ehrgeiz beherrschen sie; in boshafter Gesinnung tritt sie in die Gemeinschaft mit der schlimmen Zauberin Dipsas zum vierzigjährigen Schlafe des ihr treulosen Endimion, bei diesem Zauber wahrscheinlich eingedenk jener unglücklichen Mädchen, welche bei Theokrit und Virgil (Ecl. 8) den treulosen Geliebten durch die bösen Künste der Zauberei sich zurück zu gewinnen suchen. Zweideutig ist sie gegen Corsites, in welchem die Kokette eine Leidenschaft für sich entzündet, die sie nicht zu erwidern gedenkt. Zuletzt nimmt sie mit diesem Opfer ihrer Intrigue vorlieb, da sie Endimion nicht besitzen kann. In der That, in diesen Charakterzügen hat sie den Schleier der Allegorie vollständig abgeworfen; sie ist nicht mehr ein Bild einer „hingeschwundenen Mythologie“, sondern eine Gestalt von so concreter Beschaffenheit, wie sie nur von dem wirklichen Leben geboten wird.

Ich übergehe die übrigen Personen in dem Drama Endimion und bemerke nur, dass englische Interpreten auch Lilly's Midas allegorisch erklären.

Halpin bemerkt, dass das Drama Midas eine handgreifliche Satire auf den König von Spanien, Philipp II. sei. „Ein wieherndes Gelächter (*horse-laugh),* sagt der genannte Interpret,[1]) wird von dem Hofdichter (Lilly) aufgeschlagen über Philipp II. und die unlängst erfolgte Niederlage der unüberwindlichen Armada, in welches ohne Zweifel die Königin, der Hof und jeder treugesinnte Mann mit Weib und Kind einstimmte.“ Die volle Enthüllung der dramatischen Satire Midas zu geben, hat sich Halpin versagt; er begnügt sich in einem kurzen Kataloge den Personen des Dramas den allegorischen Pass ohne ausführliches Signalement auszustellen. Danach ist Midas, wie wir schon wissen, Philipp II., König von Spanien, Bacchus der Genius von Indien, Pan *(„all“ — Catholic)* die päpstliche Allgewalt, Apollo die protestantische Oberherrschaft, Syrinx der römisch-katholische Glaube, Daphne der protestantische Glaube; Lesbos ist England; in dem Barbier Motto, welcher die Eselsohren des Midas der Welt verräth, ist Antonio Perez, Philipps Secretair, dargestellt, welcher wegen verrätherischer Veröffentlichung von Geheimnissen verbannt wurde.

---

[1]) Oberon's Vision &c. p. 103.

[illegible] diese [illegible] von den [illegible], denen sie ausgestellt sind, [illegible] werden, müssen wir [illegible] zu beweisen überlassen. Nur Midas-[illegible] [illegible] wegen seiner Abstammung aus Ovid (Met. [illegible]). Der römische Dichter hat die beiden Geschichten von Midas [illegible] Verwandlungen [illegible] erzählt: in der ersten empfängt der phrygische König von Bacchus die gewünschte Gabe, Alles in Gold zu verwandeln, und [illegible] die Verwandlung[illegible]: in der zweiten empfängt er wegen der Stumpfheit seines musikalischen Urtheils den Schmuck der Eselsohren und [illegible] die Verwandlung. Bei Ovid sind diese beiden Erzählungen durch die Bezeichnung der dauerhaften Stupidität des Midas verbunden; die Strafe der Eselsohren bleibt an ihm haften. Die beiden Erzählungen [illegible] hat Lilly dramatisch dargestellt; Midas [illegible] unter seinen Höflingen auf: es ist die Frage, welchen Wunsch er an den [illegible] Bacchus zur Erfüllung richten soll; er entscheidet sich für den Besitz der Goldmacherkunst, überwältigt durch eigne Neigung wie durch die Beredsamkeit des Mellakrites, welcher, obwohl von Geburt ein Phrygier eines mythischen Zeitalters, doch mit [illegible] Gelehrsamkeit durch Citate aus Virgil, Horaz, Ovid seine Beweise von der Macht des Geldes stützt.[1]) Bacchus ge-

---

1) Wir theilen diese Rede des Mellakrites hier mit, da sie auch sonst für den Stil Lilly's sehr bezeichnend ist. Midas I, 1. Mellakrites sagt in Gegenwart des Midas: [illegible] möchte wünschen, dass jeder Gegenstand, den ich berührte, sich in Gold verwandelte; das ist der Nerv im Krieg und süsses Glück im Frieden. Ist es nicht das Gold, welches den Keuschesten der Lust, den Kühnsten der Ausschweifung, den Weisesten der Thorheit, den Zuverlässigsten der Täuschung unterwirft und das heiligste Herz zum Teufel macht? In dem Worte Gold liegt alle Macht der Götter, das Verlangen der Menschen, das Staunen der Welt, die Wunder der Natur, die Ungebundenheit des Glücks und der Triumph der Zeit. Durch Gold könnt Ihr die Throne anderer Fürsten erschüttern und habt Ihr euren eignen gegründet: ein Spaten von Gold untergräbt stärker als hundert Spaten von Stahl. Will Jemand für fromm und gläubig gelten? Quantum quisque sua nummorum servat in arca, tantum habet et fidei: die Wage der Frömmigkeit hat goldene Hebebänder. Verlangt Ihr nach Tugend? quaerenda pecunia primum est, virtus post nummos, die erste Staffel der Tugend ist Gold. Dürstet Jemand nach edler Abstammung und will er für schön gelten? et genus et formam regina pecunia donat: die Königin Münze besitzt eine Werkstätte, Edelleute zu prägen, und die Kunst, Liebenswürdigkeit hervorzubringen. Ich leugne nicht, Liebe ist süss und das Mark der Menschenseele; Könige zu unterwerfen ist die Quintessenz königlicher Gedanken: nun dann folgt beides, Aurea sunt vero nunc saecula, plurimus auro venit honos, auro conciliatur amor; die Welt für das Gold, Ehre und Liebe werden erworben in Folge von Gewinnsucht. Ist Midas entschlossen die Gesinnungen treuer Unterthanen zu versuchen? sie vom Gehorsam zur Treulosigkeit, von der Lehnspflicht und Eidestreue zu Verrath und Meineid zu ziehen? quid non mortalia pectora cogis auri sacra fames? Welche Löcher bohrt nicht das Gold in die Herzen der Menschen? Sol-

währt den Wunsch des Midas mit den Worten: *Poenam pro munere poscis.* Dass auch Bacchus lateinische Citate braucht, ist an sich nicht zu verwundern; es mag aber auffallen, dass er die angeführten Worte der Rede des Sonnengottes entlehnt, mit welcher dieser bei Ovid Metam. 2, 99, den Phaëthon vor der Annahme des gefährlichen Geschenkes gewarnt hatte. Von Ovid wird ein Grund, aus welchem des Midas Begierde nach Gold zu erklären wäre, weiter nicht angegeben, Lilly fügt ihn hinzu: er liegt in der Herrschgier und Eroberungssucht des Königs. Diese wird von seiner Tochter Sophronia, einer sehr besonnenen Jungfrau, sehr stark getadelt; aus dem Munde des reuigen Königs, welcher im Besitze der Fähigkeit, Alles in Gold zu verwandeln, nun nichts mehr zu essen und zu trinken hat, erhalten wir die umfassendsten Confessionen des grausamen und blutdürstigen Eroberers. „Konnten die Schätze von Phrygien", ruft Midas in Gegenwart seiner Hofleute aus, „der Tribut von Griechenland, die Gebirge im Osten, deren Inneres Gold ist, meiner Seele mit Gold nicht genug thun? Ehrgeiz verschlingt Gold und trinkt Blut; klimmt so hoch durch anderer Menschen Häupter, dass er seinen eignen Nacken bricht. Was sollte ich mit einer Welt von liegenden Gründen machen, dessen Leib zufrieden sein muss mit sieben Fuss Erde? oder warum gelüstete mir, so viele Kronen zu

---

cher Werth liegt im Golde, dass es, erzeugt in dem dürrsten Boden und mit Füssen getreten, empor steigt, um auf den Häuptern von Fürsten zu thronen. Wünsche Gold, Midas, oder wünsche nicht Midas zu sein. Wurde in dem Rathe der Götter Anubis mit seiner langen goldnen Nase nicht dem Neptun vorgezogen, dessen Gestalt nur Erz war? und wurde Aeskulap nicht mehr wegen seines goldnen Bartes geehrt als Apollo wegen seiner süssen Harmonieen?"

Als die übrigen Hofleute des Midas andere wünschenswerthe Dinge hervorheben, vertheidigt Mellakrites den Besitz des Goldes weiter durch Anführungen aus der antiken Mythologie, Sage und Geschichte, durch lateinische Citate, wie Res est ingeniosa dare und andere. Er erinnert, vielleicht mit einer Reminiscenz an Danae (Horat. carm. 3, 16, 1—8), an Jupiter, welcher in der Ueberzeugung, dass Gold ein grösserer Gott sei als er selbst, mit goldnen Schwingen in denjenigen Verschluss flog, den er mit seinen Schwanflügeln nicht erreichen konnte; er erinnert an die drei Göttinnen, deren Streit ein goldener Apfel hervorgebracht habe; er erwähnt, dass die Thore vieler Städte der goldne Schlüssel (vgl. Horat. carm. 3, 16, 13—15) geöffnet habe. Bemerkenswerth ist die sophistische Erklärung, mit welcher er die allegorische Gestalt der Gerechtigkeit benutzt, um seine Behauptung von der Allmacht des Goldes zu stützen. „Die Gerechtigkeit selbst", sagt er, „sitzt nicht deshalb mit verschleiertem Antlitz da, weil sie kein Gold annehmen will, sondern um nicht gesehen zu werden, wenn sie beim Empfange dessen erröthet; die Wage, welche sie hält, soll nicht das Recht wägen, sondern den Werth, welchen die Gabe der Bestechung hat; sie wird ihr entblösstes Schwert einstecken, wenn Du ihr eine goldne Scheide darbietest."

gewonnen, da ich selbst nur Ein Haupt habe? Diejenigen, welche kleine Schiffe auf der See nahmen, nannte ich Seeräuber, mich selbst, der ich ganze Flotten zu Grunde richtete, einen Eroberer, als ob der Raub des Midas unter der Maske des Namens Triumph verborgen würde und der Raub anderer Völker Verrath heissen müsste. Du hast dich selbst durch vergossenes Blut gefüttert, wie Diomedes seine Rosse mit Blut; so unersättlich war dein Durst, so verheerend dein Schwert. Zwei Bücher habe ich immer in meinem Busen getragen, die ich Dolch und Schwert nannte: in ihnen waren die Namen aller Fürsten, Edelleute und Vornehmen dem Tode zugeschrieben, wenn nicht was noch schlimmer der Sklaverei. O meine Herren, wenn ich meiner Grausamkeiten in Lycaonien gedenke, meiner Usurpation in Getulien, meiner Unterdrückungen in Sola, dann finde ich keine in meinen Eroberungen bewiesene Gnade, keinen Vorwand für meine Kriege, kein Maass in meiner Besteuerung. Ich habe meine Gesetze mit Blut geschrieben und meine Götter aus Gold gemacht; durch mich ist der Schooss der Mütter zum Grabe der Kinder geworden, durch mich haben Wiegen im Blute wie Boote geschwommen, sind Tempel der Götter zu Häusern für Buhlerinnen geworden. Hat nicht die See unter der Zahl meiner Schiffe geseufzt und sind sie nicht verunglückt, dass nicht zwei an Zahl übrig blieben? Habe ich nicht meine Unterthanen in das Feldlager gestossen, wie Stiere an den Karren; und die ich zu Sclaven durch ungerechte Kriege gemacht habe, gebrauche ich sie nicht als Sclaven zu jedem Kriege? Habe ich nicht die Unterthanen meiner Nachbarfürsten verführt, ihre angestammten Könige zu tödten wie Motten, welche das Gewand verzehren, in welchem sie erzeugt sind, wie Nattern, welche die Eingeweide benagen, aus denen sie geboren sind, wie Würmer, welche den Wald zerstören, in dem sie das Leben empfangen haben? Auf welches Königreich habe ich nicht Anspruch erhoben, indem ich jede Kleinigkeit zu einem Rechtsanspruch machte und die Bewohner aller umliegenden Länder zu Verräthern stempelte, als ob ich von Göttern zum unwidersprechlichen Erben der Welt erschaffen wäre? Warum wünschte ich, dass Alles, was ich ergriffe, Gold werden möchte, als deshalb, weil ich dachte, aller Menschen Herzen würden durch Gold ergriffen werden, und Gold würde erobern und beherrschen, was durch List und Tapferkeit nicht erreicht werden konnte. Eine Brücke von Gold dachte ich nach der Insel zu schlagen, auf welcher meine ganze Flotte keine Bresche machen konnte." Wir halten hier inne, obwohl die Rede des Midas bei Lilly noch nicht zu Ende ist, um zu bemerken, dass besonders

letzten Worte des Midas, sowie der Inhalt der Rede überhaupt, Publikum des Dramas an Philipp II. erinnern konnte, der wenige re vorher (Lilly's Midas erschien gedruckt 1592) England mit unüberwindlichen Armada zu erobern versucht hatte. Die furchte Niederlage, welche die Armada (1588, „der Sturmhauch Gottes te sie zerstreut") erfuhr, verwandelte den Zorn der Engländer en Philipp auch in Spott und die Bühnen blieben in der Vernung des spanischen Despoten nicht zurück.[1])

Auf die reuige Selbstanklage des Midas folgt die bekannte Beung von der unseligen Fähigkeit, Alles in Gold zu verwandeln, h hat die Erfahrung den phrygischen König nicht klüger gemacht. dickhäutige Seele blieb ihm bei Lilly wie bei Ovid *(pigne sed enium mansit, Ovid. Metam. 11, 148)*, und sollte ihm neuen aden bringen. In Lilly's Drama können wir selbst über die tische Begabung des Apollo und Pan urtheilen, da in dem Wetteit jeder der beiden Götter ein Gedicht vorträgt, ein Loblied auf Herrinnen Daphne und Syrinx (p. 12); Midas, in der ästhetischen itik nicht geübt, giebt abweichend von dem Urtheil der Nymphen n Pan den Preis, und sein neues Schicksal ist entschieden. Er pfängt die Eselsohren. Aber Apollo ist bei Lilly gnädiger als bei id; er erbarmt sich des Unglücklichen, nachdem derselbe eine reuele Gesinnung gezeigt und seine Thorheit und Fehler bekannt . Apollo nimmt seine Unterwerfung an und ertheilt ihm einen kelartigen Rath in Versen:

In gleicher Schale wäg' nicht Gold und Recht
Und wäg' mit einer Hand nicht Krieg und Frieden.
Dein Haupt begnüge sich mit e i n e r Krone
Und trage Sorge einen Freund zu wahren.
Der Freund, den du zum Feind dir machen würdest,
Er würde mit Gewalt dich doch besiegen,
Das Königreich, das du zur Welt erweiterst,
Fällt ab von dir um deines Stolzes willen;
Die Hand, die mit Gewalt du kühn bewaffnest,
Sie wird vor Furcht an deinem Leib verdorren;
Das Gold, dem du als einem Götzen dienst,
Es wird im Handel ein gemeines Gut.
Wenn du so willst, schüttl' ab des Esels Ohren,
Wenn nicht, so musst du immerdar sie schütteln.

---

[1]) Halpin, Oberon's Vision &c. p. 103

Midas ist einverstanden; er versteht nun, wie er selbst sagt, dass Lesbos nicht durch Gold gewonnen werden will, durch Gewalt nicht kann; dass „die Götter es aus der Welt gestellt haben als eine Insel, über die Niemand in der Welt gebieten soll". In Folge dieser Einsicht fallen die Eselsohren ab und ein Lobgesang auf Apollo schliesst das Drama.[1])

Die Wendung, welche Lilly auch der zweiten Katastrophe in Midas' Leben gegeben hat, die Hinweisung auf Lesbos, womit nach Halpin England gemeint ist, das wiederholte Bekenntniss der Eroberungssucht, die er von Neuem verwirft, lassen die Meinung zu, dass auch im Midas, wie im Endimion, eine allegorische Tendenz vorwaltet, wenn auch der Umfang der Allegorie nicht so gross ist, wie Halpin meint. Jedenfalls ist aber durch die Darstellung des Midas-Philipp der Elisabeth indirect ein Compliment gemacht. Nach Friedrich Bodenstedt's Meinung [2]) ist auch das Drama Sapho und Phao „eine Huldigung, welche der jungfräulichen Königin dargebracht wurde". Dieses Drama ist bereits vor „Endimion" gedichtet worden. Dass Elisabeth in der Gestalt Sapho's dargestellt sei, ist wahrscheinlich durch die Eigenschaften, welche Lilly ihr zutheilt; Sapho ist in seinem Drama Fürstin in Sicilien und durch hohe Schönheit ausgezeichnet. Beide Eigenschaften besass sie im Alterthum nicht; in Ovid's 15. Heroide, welche wahrscheinlich die Veranlassung zu Lilly's Dichtung geworden ist, bezeichnet sie sich selbst als klein von Gestalt und von dunkler Gesichtsfarbe. In der Darstellung ihrer Liebe zu

[1]) Dieser Hymnus lautet in freier Uebersetzung:

Dem Gott des Tags, Apollo, singet,
Dess goldner Strahl Auroren bringet
Den Glanz und leihet ihrem Auge Licht,
Und göttlich schön erscheint ihr Angesicht,
Dem Phöbus singt und seinem Sitz,
Es strahlt an ihm der Diamanten Blitz.
Lieder lasst uns singen, Lieder
Dem Heiland und des Musen-Chors Gebieter.

Die Flamme glänze jetzt auf den Altären,
Mit Lorbeer woll'n wir seine Lyra ehren,
Mit Daphne's Zweig sein Haupt bekränzen,
Die Musen feiern seinen Sitz mit Tänzen.
Wenn sein bezaubernd Lautenspiel erfreut,
Sei um sein Heiligthum das Lorbeerreis gestreut.
Lieder lasst uns singen, Lieder
Dem Gott des Strahls, dem delischen Gebieter.

[2]) Shakespeare's Zeitgenossen 3, p. 47.

ıao benutzt Lilly die unverbürgten Geschichten, welche im Alter-
um über die grosse Dichterin verbreitet waren; auch im Alterthum
zählte man, was Lilly mit Umänderungen benutzt hat, dass Phaon
ı Fährmann war, der von Aphrodite für die erwiesene Gefälligkeit
r Ueberfahrt ein Alabastron empfing, woraus er sich salbte und
r schönste der Menschen wurde [1]) Dass Sappho bei Lilly in Syrakus
ɔhnt, entspricht einer verbürgten Nachricht der Alten; sie floh von
itylene und kam zu Schiffe nach Sicilien. Die unverwelklichen
ɔsen von Pierien, welche die „zehnte Muse" besass, sind bei Lilly
ırk verblichen, das lyrische Gedicht, welches in seinem Drama der
ıppho in den Mund gelegt wird, ist an Amor gerichtet, wie eine
rühmte Ode Sappho's die Aphrodite anruft, [2]) hält aber nicht im
ıtferntesten den Vergleich mit der Schönheit der Dichtung Sappho's
ıs. Im Uebrigen ist der Charakter Sappho's bei Lilly interessant
nug; gereinigt von den Flecken, welche Ovid in der genannten
eroide, dem verläumderischen Gerücht folgend, ihr angeheftet hatte,
itt sie in unvergleichlicher Tugend hervor; der Liebe zu Phao sucht
e zu widerstehen, aber eine kranke träumerische Stimmung be-
ächtigt sich ihres Herzens; aber Cupido selbst, im Auftrage der
fersüchtigen Venus, verwandelt ihre Liebe in Hass, entläuft aber
iner Mutter, um der Sappho dienend anzugehören.

Das Bild der Sappho erscheint noch gehobener durch den Gegen-
tz ihrer Nebenbuhlerin, der Venus. Ihre Treulosigkeit gegen ihren
atten, ein Gegenstand der Dienergespräche, wird recht erklärt
ırch häusliche Scenen. Sie schmeichelt dem Vulkan, wenn sie
ıen Wunsch von ihm erfüllt sehen will, und ist impertinent, wenn
e das Gewünschte erlangt hat. Mit ihrem Loose ist sie nicht zu-
ieden und klagt, dass sie in der Schmiede Vulkan's, wo der Gott,
ngeben von seinen Gesellen, den Cyklopen, arbeitet (Hor. carm. 1, 4,
aves Cyclopum Vulcanus ardens urit officinas), ein unästhetisches
eben führen muss, für welches sie sich indessen durch allerlei
benteuer entschädigt.

Wenn der allegorische Schleier, der den Midas bedeckt, Er-
nerungen an grosse geschichtliche Ereignisse, an die Niederlage
nes mächtigen Königs erwecken sollte, so hat Lilly in dem
rama Campaspe, dem ersten unter seinen dramatischen Dich-

---

[1]) Welker, Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreit. Kleine Schriften 2, 106.

[2]) Sapho and Phao 3, 3, (Fairholt 1, p. 193). Sappho's Ode, übersetzt von ichly — über Sappho; Academische Vorträge, p. 189, 190.

tungen, den Boden der Geschichte unmittelbar betreten. Er stellt ein Ereigniss aus dem Leben Alexander's des Grossen dar, welcher nach der Erzählung des Plinius (Naturgeschichte 35, 10) dem Maler Apelles ein schönes Weib schenkte, zu welchem derselbe eine heftige Neigung gefasst hatte. Die Worte, mit welchen der Macedonierkönig bei dieser Gelegenheit von Plinius charakterisirt wird, „magnus animo, major imperio sui, nec minor hoc facto quam victoria aliqua" mögen Lilly zu seiner Darstellung veranlasst haben. Er würde seine Aufgabe glänzender gelöst haben, wenn er ein tieferes Seelenleben in Alexander, Campaspe, Apelles entwickelt hätte, wenn er den Kampf zwischen Leidenschaft und Grossmuth energisch gezeichnet hätte.[1]) Was wir in der Seele des Königs selbst sich entfalten sehen möchten, den Kampf der Liebe mit den grossen Plänen und historischen Aufgaben des Königs, das ist vielmehr an zwei Personen, an Alexander und Hephästion vertheilt, welcher den König zu Thaten mahnt. Aber welche Mängel das Drama auch sonst habe, es ist das gelungenste von allen Dramen Lilly's.[2]) Wir können hier bei allem Anecdotenhaften der Darstellung doch einen Blick in die Geschichte thun. Die Neigung zur pointirten, antithetischen, wortspielenden Darstellung konnte der Dichter mit Recht in der Zeichnung solcher Charaktere wie Diogenes befriedigen. Der Cyniker tritt in der interessanten Gestalt auf, in welcher ihn schon das Alterthum kannte, ein tiefernster und komischer Charakter zugleich zu sein. Er hat den Muth, sich einer Welt von Vorurtheilen entgegenzuwerfen; er besitzt die volle Grobheit einer rücksichtslosen Wahrheitsliebe, die selbst vor der Majestät nicht zurückweicht; seine Aeusserungen, kurz, unverhüllt, pointirt, legen die Natur der Dinge schonungslos bloss; wenn er die Erziehungsmethode eines Atheniensers geisselt (5, 1), stehen wir auf seiner Seite; wenn er den Atheniensern ein Schauspiel verspricht und die Neugierigen erwarten, dass er fliegen werde, so verkehrt sich die Posse in den Ausdruck herber Wahrheiten, die er den Leichtsinnigen sagt, „welche bauen, als ob sie ewig leben sollten, und schwelgen, als ob sie morgen sterben sollten".[3])

Aus den Mittheilungen, die wir über Lilly's Dramen bisher gegeben haben, ist schon zum Theil hervorgegangen, dass seine Be-

---

[1]) Vergl. Mezières, Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare p. 66, 67.

[2]) Eine instructive Uebersicht mit Uebersetzungen hat Bodenstedt gegeben, Shakespeare's Zeitgenossen 3, p. 20 fg.

[3]) Campaspe 4, 1 (Fairholt 1, p. 131).

handlung der antiken Stoffe anachronistisch ist oder Anachronismen enthält. Versetzen wir uns im Endimion in ein mythisches Zeitalter, so werden wir den Pythagoras, der an Cynthia's Hof kommt, so wenig mit dem Mythus in Uebereinstimmung bringen können, als Pythagoras zu Elisabeth's Hof passt, den der Dichter doch durch die Allegorie bezeichnen wollte. Lilly kennt keine Schranke, keine Farbe der Zeiten; es ist eine lächerlich anachronistische Erfindung, dass in der „Galathea" Neptun Strafersatz sucht, weil die Dänen in Lincolnshire einen seiner Tempel zerstört haben, und dass in demselben Drama, in welchem Neptun auftritt, auch ein Alchymist zu seinen verspotteten Thorheiten eine Stelle findet. Auch wo uns Lilly in ein wirklich historisches Zeitalter versetzt, wie in dem Drama „Campaspe", erlässt er uns die historischen Unrichtigkeiten nicht; in dem genannten Drama ist die Zeit gewählt, in welcher Alexander zu Corinth mit Diogenes das vielerwähnte Gespräch hatte; aber an den Unterredungen der Philosophen muss bei Lilly auch Plato theilnehmen,[1]) der bereits im Jahre 348 gestorben war. Auch heisst es die Sitte und Farbe des Zeitalters anachronistisch verkennen, wenn in die Zeiten der antiken Gottheiten moderne Gedanken, Formen, Gebräuche, Trachten getragen sind. Pandora in Utopien, um ihre finstere Gesinnung zu bezeichnen, sagt, dass eine der Gottheiten sie zur Puritanerin gemacht habe;[2]) Pan rühmt sich gegen Apollo, dass seine kunstlosen Lieder, zur Hirtenflöte gesungen, genussreicher seien als Apollo's Sonette, vom Saitenspiel begleitet; Diana tadelt ihre Nymphen wegen ihrer Sonettenstudien;[3]) Alexander's Soldaten sind so verweichlicht, dass sie als Liebende Handschuhe an der Sammtmütze tragen; der Gebrauch der Liebenden, Handschuhe am Hute zu tragen, herrscht auch im Zeitalter des Midas, und Pandora verspricht demjenigen ihrer Liebhaber, der einen wilden Eber, das Verderben der utopischen Fluren, erlegt, als Dank für die That ihren Handschuh, ruft dem Diener Gunophilus zu: „Bursche, trag mir die Schleppe!"[4]) und verlangt von ihm ausser Balsam und Veilchen auch „die heilige Tabackspflanze".[5]) Zuweilen

---

[1]) Vergl. die Mittheilungen und Gespräche bei Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen 3, p. 23 –25.

[2]) The Woman in the Moon 5, 5 (Fairholt 2, p. 214).

[3]) Midas 4, 1 (Fairholt 2, p. 40).

[4]) Campaspe 4, 3 (Fairholt 1, p. 135); Midas 2, 1 (2, p. 18); Woman in the Moon 2, 1 (2, p. 167, 168).

[5]) Woman in the Moon 3, 1 (2, p. 174).

sind dergleichen Anachronismen mit Wortspielen und Scherzen verbunden: die Goldgier des Mellakrites, sagt Sophronia im Midas (2, 1, Fairholt 2, p. 18), ist so gross, dass seine Herzbänder aus den Börsenschnüren des Plutus gemacht sind *(his heart-strings are made of Plutus' purse-strings),* und der Diener Epiton im Zeitalter des Endimion (4, 2, Fairh. 1, p. 52) nennt sich mit scherzender Beweisführung einen vollkommenen Mikrokosmus.

Mit dieser anachronistischen Behandlung der Dinge steht im genauesten Zusammenhange die Neigung Lilly's, lateinische Stellen, namentlich aus Dichtern, den Personen seiner Dramen in den Mund zu legen. Diese Geschmacklosigkeit, bei den Dichtern des Zeitalters überhaupt beliebt und schon von Philip Sidney verspottet,[1]) findet sich bei keinem in breiterem Umfange und grösserer Varietät als bei Lilly, und der Umstand, dass seine Dramen vor der gelehrten Königin aufgeführt wurden, sowie die Neigung, seine nicht verächtliche Kenntniss lateinischer Schriftsteller zur Schau zu stellen, mag zu dem ausschweifenden Gebrauche lateinischer Citate die noch stärkere Veranlassung gegeben haben. Keine Person und kein Zeitalter in Lilly's Dramen ist ohne lateinische Citate: von dem obersten Gotte Jupiter bis zum letzten Bedienten sind alle mit Stellen aus Virgil, Ovid, Cicero vertraut; die Göttinnen, die Hofdamen verstehen ihr Latein und bringen es an; Pandora bei den Utopiern, besonders durch lateinische Gelehrsamkeit ausgezeichnet, und Candius im Drama „Mutter Bombie", welches nicht einen antiken Stoff behandelt, citiren lateinische Verse. Am meisten ist diese Gelehrsamkeit an den Dienern in Lilly's Dramen zu bewundern, unter denen Gunophilus, welcher der Pandora die Schleppe trägt, ohne allen Grund den Anfang von Cicero de officiis citirt, und Peter alle möglichen barbarisch-lateinischen Ausdrücke der Alchymie kennt.[2]) Eine Liebhaberei der Diener sind lateinische Sprichwörter oder berühmte Aussprüche: comes facetus est tanquam vehiculum in via, sagt Gunophilus zu Pandora; venter non habet aures, citirt der Diener Molus; nemo videt manticae quod in tergo est, führt der Kenner von Phaedrus (4, 9), der Diener Cryticus, an; mit „omnia mea mecum porto" beschliesst Epiton seine Witze und fügt noch „coelo tegitur qui non habet urnam" hinzu.[3]) Auch die Götter verschmähen der-

---

[1]) Vergl. Drake, Shakespeare and his Times 1, p. 444.

[2]) The Woman in the Moon 5, 5 (Fairholt 2, p. 203); Gallathea 2, 2 (1, p. 233).

[3]) The Woman in the Moon 4, 1 (Fairholt 2, p. 198); Sapho and Phao 3, 1 (1, p. 185); Endimion 4, 2 (1, p. 62, 53).

leichen volksthümliche Wendungen nicht: sine Baccho et Cerere
:iget Venus, sagt Cupido selbst.[1]) Die Auctorität antiker Dichter-
entenzen wird anerkannt, indem sie dienen eine Behauptung zu
tützen, wovon die Rede des Mellakrites über die Macht des Gol-
es, die wir mitgetheilt haben, genügende Beispiele giebt. Durch
ıteinische Verse suchen Liebende die harten Herzen ihrer Herrinnen
u rühren: wie Orlando in Shakespeare's Wie es euch gefällt seine
'reisgedichte auf Rosalinde an die Bäume des Waldes heftet, so
chreiben die Liebenden Ramis und Montanus in Hoffnung auf Er-
ɔlg und Gegenliebe lateinische Verse auf einen Baum der Ceres.[2])
ıuch der Witz bemächtigt sich der Latinität; von den sieben latei-
ischen Stellen, welche Sir Tophas im Gespräch mit dem Pagen
;piton auf einer Seite citirt,[3]) enthält die eine Cicero's berühmte
Vorte „cedant arma togae", mit welcher Sir Tophas auffordert, ihm
ie Waffen abzunehmen und den Schlafrock zu reichen. Derselbe
eitet seine Liebe zu alten Matronen mit den Worten ein: animus
ıajoribus instat.[4]) Einen obscönen Scherz mit dem Satze „Caro
arnis genus et muliebre" macht der Diener Raffe;[5]) zu vergleichen
st der beliebte Witz auf das Horn betrogener Ehemänner mit cor-
ucopia, der an einer anderen Stelle mit „Felix, quem faciunt aliena
ericula cautum" eingeleitet wird (Midas 1, 2; 5, 2, p. 14, 58). Vor-
ärts und rückwärts werden lateinische Distichen recitirt von Pan-
ora und Stesias.[6]) Die Livia in dem Drama Mother Bombie ist
ielleicht die einzige Person in Lilly's Dramen, welche kein Latein
ersteht; obwohl sie dies ihrem Anbeter gesteht, unterrichtet er sie
och in der Kunst zu lieben mit Versen aus Ovid,[7]) ein Spiel, das
u tieferen Zwecken angewandt in Shakespeare's Lustspiel „Die ge-
ähmte Widerspänstige" wiederkehrt. Bei so viel Gelehrsamkeit
ılly's mag man sich über verschiedene Fehler wundern, von denen
ir nur einen um Shakespeare's willen hervorheben. In dem Winter-
ıärchen ist von dem letzteren das Wort „Delphos" unbesehen
us Greene's Erzählung „Pandosto oder der Triumph der Zeit" auf-

---

[1]) Love's Metamorphosis 5. 1 (2, p. 249).
[2]) Love's Metamorphosis 1, 2 (Fairh. 2, p. 216).
[3]) Endimion 3, 3 (Fairh. 1, p. 36).
[4]) Ibid. 5, 2, p. 73.
[5]) Gallathea 5, 1 (1, p. 263).
[6]) The Woman in the Moon 3, 1 (2, p. 175).
[7]) Mother Bombie 1, 3 (Fairh. 2, p. 84).

genommen worden: auch bei Lilly findet sich dieses „Delphos" an drei Stellen.[1])

Der heutige Leser der Lilly'schen Dramen, der an der Dichtung der Griechen, sowie an der reinen Formenschönheit Göthe's und Schiller's seinen Geschmack gebildet hat, wird sich von Lilly's Behandlung antiker Stoffe, von seiner Verwendung antiken Wissens abgestossen fühlen. Er wird geneigt sein, das Verfahren Lilly's geschmacklos, kritiklos und willkürlich zu nennen. Lilly hat sich nur selten bemüht, sich in den Geist der Zeiten zu versetzen, vielmehr war ihm, was er aus dem klassischen Alterthum aufnahm, nur Stoff, Material, das er dem Geschmacke seines Zeitalters gemäss behandelte, dem er das Gepräge seiner eignen Neigungen und Bildung aufdrückte und dadurch eine ganz andere vom Alterthum abweichende Farbe gab. Die antiken Götter, welche Lilly in seine Dramen einführte, sind nicht mehr die antiken; sie reden eine ganz andere Sprache als bei den Alten; ihre Functionen sind erweitert, ihre Gesinnungen modernisirt. Am meisten tritt dieses an den Gottheiten hervor, welche die Liebe, die in der modernen Dichtung eine ungleich andere und tiefere Bedeutung hat, vertreten, an Amor und seiner Mutter. Diese Gestalten sind bei Lilly Lustspielcharaktere geworden, und man kann die Scenen, in denen sie auftreten, die Worte, die sie aussprechen, nicht lesen, ohne an den ähnlichen Ton erinnert zu werden, in welchem sie bei Shakespeare zwar nicht persönlich auftreten, aber von den Humoristen desselben behandelt und besprochen werden. Der Amor oder Cupido Lilly's ist eine bei weitem individuellere Gestalt als wir sie in Ovid's Dichtungen, welche Lilly die erste Anregung boten, gezeichnet finden. Sein Charakter enthält die widersprechendsten Eigenschaften, die wir öfter in der Form des Oxymoron ausgedrückt finden. Bei der Zusammenkunft des Cupido mit einer Nymphe der Diana im Drama Gallathea spricht er von der Liebe. Die Nymphe erwidert: „Liebe? guter Herr, was meint ihr damit? was nennt ihr so?" Nach Cupido's Definition ist sie „Hitze voll Kälte, Süssigkeit voll Bitterkeit, Pein voll Genuss, welche bewirkt, dass die Gedanken Augen haben und die Herzen Ohren; erzeugt durch das Verlangen, genährt durch die Freude, entwöhnt durch die Eifersucht, getödtet durch Heuchelei, begraben durch Undankbarkeit."[2]) Nach dieser Theorie fühlt Niobe in sich selbst „eine ergötzende

[1]) Midas 5, 2 (Fairh. 2, p. 56); 5, 3 (p. 63, 64).
[2]) Gallathea 1, 2 (Fairh. 1, p. 223).

Pein, eine frostige Hitze, eine süsse Bitterkeit." [1]) Als Cupido von Diana gefangen ist, seine Flügel beschnitten, seine Fackel ausgelöscht, seine Bogen verbrannt, seine Pfeile zerbrochen sind, bleibt er sich doch seiner Macht bewusst: „Ich trage meine Pfeile in meinen Augen, meine Flügel an meinen Gedanken, meine Fackeln in meinen Ohren, meinen Bogen in meinem Munde: so kann ich verwunden durch Blicke, fliegen durch Gedanken, entzünden durch Hören, treffen durch Reden." [2]) Das Wesen und die Kennzeichen der Liebe werden sehr sorgfältig erörtert: Seufzer und Thränen bezeichnen sie und die Seufzer stammen unter anderem aus der Schmiedeesse in dem Herzen der Narren,[3]) wie bei Shakespeare Romeo sagt: „Lieb' ist ein Rauch, den Seufzerdämpf' erzeugten", und Lorenzo (2, 4) behauptet, dass ein Dunst von Romeo's Seufzern vor der Sonne schwebe. In einem ausführlichen Vergleiche mit der Rose werden die Eventualitäten der Liebe von Celia geschildert.[4]) Wo sich Lilly in der Schilderung des Cupido an Ovid anschliesst, überbietet er seine Quelle durch stärkere Betonung; die Eigenschaften der Pfeile des Gottes, von Ovid (Met. 1, 468 fg.) angeführt, sind von Lilly vermehrt und mit specielleren Wirkungen ausgestattet.[5]) Der individualisirtere Charakter Cupido's tritt bei Lilly auch in solchen Zügen hervor, dass er mit „Herr" angeredet wird (im Hohne nennt ihn Diana „Herr Knabe"), dass er mit Campaspe Karten um Küsse spielt, dass er als Bettler, um eine Wohnung verlegen, in ein Menschenherz sich schleicht,[6]) wie nach Plato's Epigramm die Musen, ein unvergängliches Heiligthum suchend, es in der Seele des Aristophanes fanden.

Nicht minder modernisirt, bei aller Anlehnung an antike Charakterzüge, lässt Lilly die Mutter des Cupido auftreten; an die Stelle der plastischen Darstellung der Alten ist bei Lilly ein genrebildlicher niederländischer Stil getreten. Mercutio in Romeo und Julie (2, 1) nennt die Venus ein schwatzhaftes Weib; [7]) er konnte es um so füglicher, wenn er sich der Venus erinnerte, wie sie in Lilly's Sapho und Phao auftritt. Sie schwatzt hier die Leiden ihrer Häuslichkeit aus, „dass sie bei Vulkan in einer Schmiedewerkstätte

[1]) Love's Metamorphosis 2, 2 (2, p. 225).
[2]) Gallathea 5, 3 (Fairh. 1, p. 272).
[3]) Love's Metamorphosis 4, 1 (2, p. 240).
[4]) Love's Metamorphosis 5, 4 (2, p. 255).
[5]) Sapho and Phao 4, 2; 5, 1 (1, p. 200, 207).
[6]) Campaspe 3, 5 (Fairh. 1, p. 128); Endimion 4, 2 (1, p. 52).
[7]) Gossip; Klatschbase nach Bodenstedt's Uebersetzung.

wohnen muss, wo Blasenbälge statt der Liebesseufzer gehört werden, wo schwarzer Rauch aufsteigt statt süssen Parfüms, wo man statt des Schlages liebender Herzen nur den Schlag der Schmiedehämmer vernimmt.“ Ihr Gatte, klagt sie weiter, „ist ebenso sauertöpfisch in seinen Manieren als sein Körper schief ist; er schmiedet Nägel, wenn er Küsse geben sollte, und hämmert rauhe Harnische, wenn er süsse Liebeslieder singen sollte.“ [1]) Ihre zärtlichen Abenteuer, vor Allem die Leidenschaft für Phao hat sie alt gemacht; die Schäden, welche ihre Schönheit bekommen hat, schildert sie sehr speciell und mit Anwendung altenglischer Sprichwörter von grober Beschaffenheit; [2]) ihr Betragen gegen ihren Gatten hebt derselbe einsichtsvoll specialisirend hervor, und in ihrer Strenge gegen den entlaufenen und wieder eingefangenen Sohn ist die antike Tradition komisch erweitert und geschärft. [3])

Eine ähnliche Art der Charakteristik lässt sich auch an andern antiken Charakteren Lilly's wahrnehmen; wir erinnern an seine Behandlung der Pandora. Wie man auch über den poetischen Werth und Geschmack dieses Verfahrens denken möge, man wird demselben eine erweiternde Originalität nicht absprechen können. In einigem Grade tritt diese Originalität in der Verwendung antiken Stoffes zu Bild und Gleichniss hervor. Von Drayton wurde Lilly als ein Schriftsteller charakterisirt, der immer von Steinen, Sternen, Fischen, Fliegen spricht, mit Worten spielt, mit müssigen Bildern ficht. [4]) Drayton hätte hinzufügen können, dass Lilly ebenso häufig Personen und Gegenstände aus der antiken Mythologie, Sage, Dichtung und Geschichte anführt und seine Gleichnisse aus diesem Gebiete entlehnt. In den Dramen sind die mythologischen Gleichnisse am häufigsten; die Eigenschaften der Götter werden im Gleichniss Menschen beigelegt, das Gebiet der Götter wird auf das menschliche übertragen. „Ist es nicht eine Schande, Corsites“, heisst es im Endimion, „dass du, der so lange im Lager des Mars lebte, jetzt in der Wiege der Venus dich schaukeln lässest“? [5]) „Falle nicht aus der Armirung des Mars in die Arme der Venus“, mahnt Hephästion

---

[1]) Sapho and Phao 1, 1 (1, p. 159).

[2]) Sie sagt von sich (Sappho und Phao 4, 2 (1, p. 199): Venus waxeth old; — — now crowes foote is on her eye, and the black oxe hath trod on her foot. Der Krähenfuss an den Augen bedeutet die Runzeln unter denselben; die andere Wendung bezeichnet Erschöpfung durch Alter und Sorgen.

[3]) Sappho und Phao 4, 2 (1, p. 199); 4, 4 (p. 205); 5, 2 (p. 211).

[4]) Arber, Euphues p. 17.

[5]) Endimion 4, 3 (1, p. 61).

den Alexander.[1]) Das Thun der Götter wird gleichnissmässig als Vorbild aufgestellt. Eine Quelle für bildlichen Ausdruck ist Homer: Penelope, Ulysses, Calypso werden erwähnt: die Liebe ist nach dem Ausspruch der Göttin Diana[2]) „gleich der Pflanze Moly bei Homer: ein weisses Blatt und eine schwarze Wurzel; schön für das Auge, bitter für den Geschmack." Im Euphues sind es besonders Personen aus der Geschichte des Alterthums, Staatsmänner, Philosophen, Künstler, welche dem Vergleiche dienen. Wenn der sagenhafte Pygmalion in den Dramen angeführt wird,[3]) so wird im Euphues ein Maler der Geschichte zum Gleichniss benutzt: „Wie[4]) der Maler Tamantes (Lilly meint den Timanthes) in keiner Weise den Schmerz des Agamemnon, welcher die Opferung seiner einzigen Tochter sah, ausdrücken konnte, und ihn deshalb mit einer Verhüllung des Gesichts malte, wodurch man den Kummer besser ahnen als der Maler ihn darstellen konnte, so würde ein Tamantes, der uns sähe, genöthigt sein, mit einem Vorhange die Hässlichkeit zu überschatten, welche durch kein Bild dem Leben entsprechend könnte dargestellt werden." In der Form ist die Häufung zu bemerken: Lilly liebt es überhaupt, einen und denselben Gedanken durch gehäufte Gleichnisse auszudrücken, wie es auch Shakespeare thut; mit dieser Häufung stellt er auch Verhältnisse oder Personen des Alterthums zum Gleichnisse zusammen oder fügt aus anderen Gebieten des Lebens oder der Natur Gegenstände hinzu; öfter gebraucht er auch das Gleichniss durch Negation und die Eigenschaften der Götter werden von denen der Menschen im Gleichniss übertroffen. In dieser Häufung verfährt er oft mechanisch und äusserlich, wie Euphues in seinem Verhältniss zu Philautus mit einigen falschen Namen versichert, dass Damon seinem Pythias, Pylades seinem Orestes, Tytus seinem Gysippus, Thesius seinem Pirothus, Scipio seinem Lälius niemals treuer erfunden worden ist als Euphues dem Philautus sein will."[5]) Höher und zu poetischer Anschauung erhebt sich Stesias,[6]) wenn

---

[1]) Fall not from the armour of Mars to the armes of Venus, Campaspe 2, 2 (1, p. 111). In der Uebersetzung bin ich Schlegel gefolgt, welcher ein ähnliches Wortspiel mit arms im Hamlet 5, 1 (p. 139 in der von Elze revidirten Ausgabe) durch „armiren" und „Arme" übersetzt.

[2]) Gallathea 3, 4 (1, p. 250).

[3]) Z. B. Campaspe 2, 5 (p. 127).

[4]) Arber, Euphues and his England p. 236.

[5]) Arber, Euphues p. 49.

[6]) The Woman in the Moon 4, 1 (2, p. 189).

„ihm seine Geliebte so keusch ist, wie der Baum Apollos, so sittsam wie das Auge einer vestalischen Jungfrau und doch so leuchtend wie die Glühwürmer in der Nacht, mit denen die Frühe das Haar ihres Geliebten schmückt.“ Mit nicht minder poetischen Worten bewundert Phöbus [1]) in der Form der Negation das herrliche Antlitz der Pandora und schwört, dass weder Daphne im Frühlinge, noch die strahlende Thetis im Morgengewande, noch die schamhafte Frühe in Silberwolken gekleidet halb so lieblich sind, als diese irdische Heilige. Aber in vielen Fällen ist diese Verwendung des antiken Stoffes zu Bild und Gleichniss bei Lilly doch nur mechanisch, und die Genialität Shakespeare's, mit welcher er das plastische Element des Antiken moralisch vertiefte, es zur Stimmung und bezeichnenden Charakteristik verwandte, geht Lilly ab.

Die Eigenschaften, welche wir an Lilly's Dramen wahrgenommen haben, veranlassen uns, einen vergleichenden Blick auf Shakespeare zu werfen. Mit Ausnahme der allegorischen Behandlung finden wir bei ihm ähnliche Beziehungen zum klassischen Alterthum, wie wir bei Lilly fanden; beider Verhältniss ist von den gemeinsamen Anschauungen des Zeitalters vorgeschrieben und nur die geniale und tief poetische Auffassung Shakespeare's macht den Unterschied. Er stimmt mit Lilly und andern Dichtern seiner Zeit in der vorherrschenden Neigung zu römischen Dichtern überein; es ist nicht zu bezweifeln, dass er den Homer aus Chapman's Uebersetzung kennen lernte, aber in der Auffassung der trojanischen Sagen folgte er mit besonderer Neigung Virgil. Wie viel lateinische Schriftsteller Shakespeare selbst gelesen haben mag, wie viel Kenntnisse antiker Verhältnisse er aus secundären Quellen oder aus dem Umgange schöpfte, lässt sich nicht genau feststellen; nur eins ist sicher und aus seinen Dichtungen nachweisbar, dass neben anderen lateinischen Dichtern Ovid und Virgil seine vorherrschende Liebe besassen, wie wir es bei Lilly fanden. Mit der Bearbeitung von Stoffen aus Ovid begann er seine dichterische Laufbahn: die episch-lyrische Dichtung „Venus und Adonis“ ist durch Ovid's Metamorphosen-Erzählung veranlasst, und zur Darstellung von „Tarquin und Lucretia“ gaben Ovid's Fasten den Stoff. Die Beschäftigung Shakespeare's mit Ovid tönt in den Dramen seiner ersten Periode in mannigfacher Weise nach. Im Titus Andronicus, einem von antiken Reminiscenzen strotzenden Drama, kehrt die Geschichte von Tereus und Philomele aus Ovid's Metamorphosen in der Darstellung der unglücklichen Lavinia wieder

[1]) The Woman in the Moon 3, 2 (2, p. 176).

und es ist nicht zufällig, dass in der Widerspänstigen Zähmung (1, 1) Tranio seinen Herrn ermahnt, nicht auf Aristoteles Schelten so fromm zu hören, um darüber Ovid (Amores) als sündlich zu verschwören; in demselben Drama (3, 1) erklärt Lucentio in sehr unkritischer, aber heiterer Weise eine Stelle aus Ovid's 15ter Heroide; die reizende Parodie, mit welcher die schon gezähmte Katharina den Vincentio anredet (4, 5), hat ihre Quelle in Ovid. Met. IV, 320—326, mag Shakespeare sie aus dem Original oder aus Golding's Uebersetzung geschöpft haben. [1]) Wir sahen, dass Lilly, von Ovid angeregt, eine starke Liebe zur Darstellung von Metamorphosen hatte; auch von Shakespeare erhalten wir eine Metamorphose: Zettel mit dem Eselskopfe im Sommernachtstraum ist dem Midas bei Ovid in der Beurtheilung musikalischer Verhältnisse wie in dem Schicksale der Verunstaltung, das freilich bei Shakespeare wie bei Lilly nur vorübergehend ist, höchst ähnlich; wir vermuthen daher, dass die Metamorphose Zettel's durch Ovid's Midas, der auch im Kaufmann von Venedig erwähnt wird, veranlasst wurde; die höchst klägliche Komödie und der höchst grausame Tod von Pyramus und Thisbe, welche die Handwerker-Schauspieler aufführend misshandeln, hatte Chaucer in der „Legende von den guten Frauen“ so populär gemacht, dass 1572 *„the boke of Perymus and Thesbye“* genannt wird. Aber die von den Handwerkern genannten Namen treuer Liebe „Shafalus“ und „Procrus“ (5, 1) weisen in der „spasshaften Tragödie“ auf Ovid's Metamorphosen (7, 690 fg.) hin und Cephalus, Aurora's Liebling (Met. 7, 703), wird auch von Oberon erwähnt (3, 2). Bei der Blume „Lieb' im Müssiggang“, deren Saft in den unbeschäftigten Seelen des Sommernachtstraums so viel Verwirrung anrichtet, kann man sich nicht erwehren, an den Ovidischen Vers (Remedia Amoris 139) zu denken: 'Otia si tollas, periere Cupidinis

---

[1]) Aufblühende Schöne! frische Mädchenknospe,
Wohin des Weges! Wo ist Deine Heimath?
Glücksel'ge Eltern von so schönem Kind!
Glücksel'ger noch der Mann, dem günst'ge Sterne
Zur holden Ehgenossin Dich bestimmten! —

Diese Stelle hat eine Geschichte. Zuerst und in originaler Schönheit erscheint sie bei Homer, Odyss. 6, 154—159. Ein Anklang an diese Stelle findet sich bei Virgil Aen. 1, 605 fg. Voller benutzte die Homerische Stelle Ovid; aus ihm schöpfte Shakespeare; auch in Schiller's Jungfrau von Orleans 1, 10 (p. 244) ist ein homerischer Hauch fühlbar.

arcus', den bei Lilly Cupido selbst citirt.[1]) Der Zwist der Naturgottheiten Oberon und Titania hat eine tiefe Disharmonie des Naturlebens zur Folge; Titania (2, 2) schildert dieselbe so beredt, dass man geglaubt hat, Shakespeare „habe auf den stürmischen regnerischen und an Verheerungen aller Art reichen Sommer 1594 in England anspielen wollen." [2]) Aber dem Zwiste Oberon's und Titania's werden auch dieselben unseligen Folgen zugetheilt, mit welchen Ceres' Trauer um den Verlust der Tochter bei Ovid (Met. 5, 477 fg.) die undankbare Erde straft, und „des alten Winters dünnhaariger und eisiger Scheitel" im Sommernachtstraum erinnert lebhaft an eine ähnliche Personification des Winters in Ovid's Metamorphosen.[3]) Sie steht in der glänzend erzählten Geschichte Phaethon's, welche Shakespeare besonders liebte; der wundervolle Monolog Julien's (Hinab, du flammenhufiges Gespann) enthält die Erinnerung an Phaethon; Richard II. vergleicht sich seinem Schicksal mit treuem Anschluss an Ovid; in seiner Unbesonnenheit ist er in dem Lustspiel „Die beiden Veroneser" zum Bilde gebraucht; aus der Pracht des Sonnenwagens bei Ovid (Met. 2, 107) stammt der Karfunkel an Phöbus' Rad in Cymbeline (5, 3, Delius p. 131) und Antonius und Cleopatra (4, 4). Die Geschichte des Orpheus, von Ovid. Met. 10, 86 fg. mit gewohnter Fülle der Darstellung erzählt, musste die tief musikalische Seele Shakespeare's lebhaft bewegen; den schönen Sinn der ächt hellenischen Sage von Orpheus hat Shakespeare selbst poetisch und ethisch im Kaufmann von Venedig (5, 1) erläutert, die Macht des orpheischen Saitenspiels in den Beiden Veronesern (3, 2) hervorgehoben, noch einmal drückte er die beruhigende Kraft der Poesie in einem innigen Orpheus-Liede im Heinrich VIII. aus:

Solche Macht wohnt im Gesange,
Sorg' und Gram beim süssen Klange,
Sterben oder schlafen ein.[4])

---

[1]) Leve's Metamorphosis 5, 1 (Fairholt 2, p. 249). Auch in der Gallathea Lilly's 3, 4 (Fairholt 1, p. 251) warnt die keusche Diana ihre Nymphen vor Müssiggang und Liebe: „ich erröthe", sagt sie in einer ansehnlichen Rede, „dass ihr, meine Damen, die ihr bisher Arbeit zu ertragen wusstet, euch jetzt dem Müssiggange in die Lehre gebt, dass ihr die Feder zum Sonettemachen, nicht die Nadel am Stickrahmen gebraucht."

[2]) Vgl. Delius, Shakespeare's Midsummer-Night's-Dream p. I.

[3]) A Midsummer-Night's-Dream 2, 2, Delius p. 29: old Hiems' thin and icy crown; Ovid. Met. 2, 30: glacialis Hiems, canos hirsuta capillos.

[4]) Uebersetzung von Gildemeister 3, 1, p. 54.

Die Orpheussage ist von vielen griechischen und lateinischen Dichtern berührt, namentlich zu Bild und Gleichniss verwandt worden; Shakespeare setzte einem dieser Dichter im Kaufmann von Venedig (5, 1) ein Denkmal mit den Worten: „Drum liess der Dichter durch Orpheus Bäume, Steine und Fluthen lenken.“ Welchen Dichter meinte er? Keinen andern, glauben wir, als Ovid, dessen ausführliche und individualisirende „Novelle in Versen“ ihn tief berührt hatte. War ihm dieser Dichter doch besonders lieb durch so viele anmuthige und sinnige Züge; auch Shakespeare war im Geiste unter Philemon's Dach getreten (Viel Lärmen um Nichts 2, 1), des Pythagoras Lehre von der Seelenwanderung, von Ovid (Met. 15, 455, vgl. ibid. 161) erzählt, hatte sein Denken beschäftigt und ihn, wie den Horaz, zu ernsthafter und scherzhafter Benutzung dieser Lehre im Kaufmann von Venedig (4, 1), in Was ihr wollt (4, 2) und in Wie es Euch gefällt (3, 2) gereizt. Bei dem höchst poetischen Gebrauche, den Shakespeare von dem Echo in Was ihr wollt (1, 5) und in Romeo und Julie (2, 2) macht, schwebte ihm die Geschichte und Person der Nymphe Echo vor, welche Ovid (Met. 3, 359 fg.) erzählt hat.[1])

Auch dieselbe starke Neigung zu Virgil, die wir bei Lilly antrafen, findet sich bei Shakespeare. Sie trat bei Lilly insbesondere in der Anführung Virgilischer Stellen hervor; bei Shakespeare heftet sie sich namentlich an zwei tragische Schicksale, welche Virgil in der Aeneide erzählt, an Dido's verlassene Liebe und Troja's Zerstörung. Dido's Schicksal hatte in dem 16. Jahrhundert schon vor Shakespeare viele Herzen bewegt, und dramatische Dichter,[2]) vor allen Marlowe in seiner Tragödie von Dido, hatten ihren Namen weithin populär gemacht. Bei Shakespeare wird sie als Bild verschmähter Liebe im Sommernachtstraum und Kaufmann von Venedig (5, 1) genannt. In anderen Beziehungen hatte der Dichter ihre Geschichte in Heinrich VI. II, 3, 2, in Titus Andronicus 2, 3, in der Widerspänstigen Zähmung 1, 1, und ihren Namen in Romeo und Julie humoristisch erwähnt. Einen tiefen Eindruck machte der feine Kunstgriff, den Virgil aus der Odyssee entlehnte, dass Aeneas selbst der Dido die letzten Schicksale seiner Heimath erzählt, an

---

[1]) The babbling gossip of the air in Twelfth-Night 1, 5 (Delius p. 28) erinnert an Ovid's garrula, Met. 3, 360; halloo your name to the reverberate hills (ibid.) ist mit Ovid's (Met. 3, 434) „ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est“ zu vergleichen.

[2]) Vgl. K. Elze in seinem trefflichen Commentar zu Hamlet p. 173.

denen er einen so hervorragenden Antheil gehabt hatte; in dieser Beziehung zu Dido kommt Aeneas zweimal bei Shakespeare vor, in Titus Andronicus 5, 3 (vgl. 3, 2) und in der berühmten Stelle im Hamlet 2, 2. Auch hier erzählt Aeneas wie bei Virgil in Gegenwart Didos; wie man auch über den Ursprung der Stelle urtheilen mag,[1]) sie weist in der starken Betonung der Grausamkeit, welche Pyrrhus beweist, des jammervollen Todes, dem Priamus erliegt, auf Virgil's Aeneide (2, 526—558) hin. Diese tragischen Scenen hatten die Seele Shakespeare's schon in einer seiner ersten Dichtungen bewegt: in der „Lucretia" hatte der Dichter in der Beschreibung des Bildes (vergl. Str. 207—210) von der gramgebeugten Hecuba, von der fluchwürdigen That des Pyrrhus gesprochen. Gleich in dieser frühen Dichtung kann man, wie mit Recht bemerkt worden ist, den ernsten Einfluss Virgil's wahrnehmen, wie Venus und Adonis die entschiedenen Spuren von der sinnlichen Darstellung Ovid's trägt.[2])

Die Zerstörung Troja's wird dem Dichter Stoff zu tief empfundenen Bildern; die Königin in Richard II. (4, 2) nennt ihren Gemahl das Bild des Platzes, wo einst Troja stand, und Northumberland kann seinen vorahnenden Schmerz über Percy's Tod nicht ergreifender ausdrücken, als wenn er des Priamus Schicksal zum Vergleiche braucht (Heinrich IV, I, 1, 2); der Narr in Ende gut, Alles gut (1, 3) travestirt eine Ballade vom Brande Troja's; der Trug Simon's (Virgil. Aen. 2), bereits in Titus Andronicus 5, 3 erwähnt, giebt der Imogen (Cymbeline 3, 4) Veranlassung zu inhaltvollen Gedanken. Man mag sich wundern, dass Clarence in seinem quälenden Traume (Richard III., 1, 4) sich in die strafende Unterwelt versetzt glaubt, wie sich dieselbe die Alten aus ihren Dichtern vorstellten, oder dass Hamlet's Geist von dem feisten Kraut redet, das ruhig Wurzel treibt an Lethe's Bord; aber Shakespeare folgte unbesorgt dem herkömmlichen Gebrauch der Dichter seines Zeitalters, welcher antike und christliche Anschauungen unbefangen mischte; wenn Clarence von dem grimmen Fährmann spricht, von dem die Dichter reden, von der Geissel für Verrath, die das düstere Reich ihm verhängt, von den Furien, die ihn zur Tortur führen, so waren alle diese Vorstellungen dem Dichter aus Virgil's Darstellung der Unterwelt geläufig (vgl. Aen. 6, 385 fg., 570, 605). Solche Vorstellungen von der antiken Unterwelt konnten schon im Titus Andronicus zweckmässig zur Anwendung kommen; in diesem Drama

---

[1]) Vgl. Elze a. a. O. p. 174.

[2]) Gervinus, Shakespeare 1, p. 60.

erwähnt der Dichter auch das Haus der Fama nach Ovid. Met. 12, 43 fg.; die Gestalt der Fama (Rumour), welche im Prologe zum zweiten Theile von Heinrich IV. auftritt, trägt ebenfalls Züge an sich, welche aus der bezeichneten Stelle Ovid's stammen (vgl. Met. 12, 56, 59, 54), aber der nicht sehr geschmackvolle Umstand, dass die Fama ein ganz mit Zungen bemaltes Gewand trägt und ihr ausserdem viele Zungen geliehen werden, hat seine Quelle in Virgil's Aeneide (4, 182).

Wir haben nicht die Absicht, diese Betrachtungen erschöpfend auszuführen; es lassen sich wie bei Lilly manche andere Schriftsteller der Alten anführen, welche Shakespeare gekannt hat, z. B. Plinius;[1]) nur an Seneca will ich noch flüchtig erinnern. Es ist offenbar für Shakespeare charakteristisch, dass im Hamlet (2, 2) auf Seneca und Plautus hingewiesen wird, wenn es auch durch den Mund des Polonius geschieht; die Tragödien Seneca's, in Shakespeare's Zeitalter auch durch Uebersetzungen bekannt, besassen in ihrer „Grandiloquenz" die Neigung Shakespeare's aus denselben Gründen, aus welchen er Virgil liebte. Es war wohl nur zufällig, dass Seneca's Name gerade im Hamlet genannt wird, wo der Dichter dem Geist des abgeschiedenen Vaters des Hamlet eine so erschütternde Rolle zuwies; er hat in milderer Weise auch in Cymbeline (5, 4) die Geister des Vaters, der Mutter, der Brüder des Posthumus auftreten lassen, wie schon in Richard III. die Geister der Ermordeten vernichtend und segnend auftreten. Es ist gewiss, dass Shakespeare in diesem Verfahren ganz dem Geschmacke seines Zeitalters entgegenkam; allein in dieser naiven Behandlung der Geisterwelt konnte ihn Seneca's Vorgang bestärken; denn wir nehmen nicht an, dass Shakespeare den grossen Aeschylus gelesen hat, in dessen erhabenem Drama „die Perser" der Geist des Darius einen nicht minder gewaltigen Eindruck macht als Hamlet's Geist. Bei Seneca eröffnet der Geist des Tantalus das Drama Thyestes,[2]) und in den „Trojanerinnen" desselben Dichters wird erzählt, dass das Schattenbild des Peliden heraufgeschwebt sei, das Opfer der Polyxene fordernd.[3]) Im Titus Andronicus (5, 2) tritt Tamora als Rache auf, ihr zur Seite stehen Raub und Mord; wenn eine Gräueltragödie, wie Titus Andronicus ist, auch aus dem Geschmacke des Zeitalters stammt und mit der „spanischen Tragödie" von Thomas Kyd eine „unverkenn-

[1]) Vgl. Ulrici in der revidirten Schlegel'schen Uebersetzung 9, p. 281.

[2]) Vgl. auch Thyestes 672; Peiper et Richter, Senecae tragoediae p. 84.

[3]) Troades edd. Peiper et Richter p. 237.

bare Familienähnlichkeit“ [1]) hat, so hatte Shakespeare doch auch bei Seneca Gestalten gefunden, welche der „Rache“ im Titus Andronicus verwandt sind, z. B. die Megära im „Thyestes“. Die Leidenschaften der Rache- und Fluchtragödie, von Shakespeare in Titus, in Heinrich VI. und Richard III. dargestellt, treten bei Seneca in ihrer ganzen Grässlichkeit hervor. Die wüste Rachsucht des Atreus, welcher in Seneca's Tragödie Thyestes die Söhne des eignen Bruders mordet und sie als Speise demselben vorsetzt, kehrt in Titus Andronicus wieder, der mit gleicher Rache gegen Tamora handelt. Im Cymbeline (4, 2) will Imogen alle Flüche, welche Hecuba gegen die Griechen richtete, auf Pisanio schleudern; solche Flüche der Hecuba konnte Shakespeare in Seneca's Trojanerinnen [2]) gelesen haben.

Auch in dem Ausdrucke, in der Liebe zum Gesteigerten, Kolossalen wird man Aehnlichkeiten zwischen Seneca und Shakespeare finden können. Hippolytus in Seneca's Phädra (723 fg.) fühlt sich durch die unkeuschen Gesinnungen seiner Stiefmutter so befleckt, dass nicht der Tanais, nicht der Mäotis mit des Pontus Wogen, nicht der ganze Ocean von so grossem Gräuel zu säubern vermag. In ähnlicher Weise redet Hercules bei Seneca (Hercules furens 1330 fg.), nachdem er im Wahnsinn seine Kinder getödtet hat: „kann der Tanais, der Nil, der Tigris, dessen gewaltige Woge in Persien rauscht, kann der wilde Rhein, der reissende Tagus, der Schätze den Iberern bringt, diese Rechte rein waschen? Wenn der Mäotis die kalte Welle über mich gösse und Thetis mit ihrer ganzen Fluth meine Hand benetzte, tief wird die That doch haften.“ In solchen Stellen hatte der lateinische Dichter den mässigen Sophocles überboten, welcher im König Oedipus einen Diener sagen lässt,[3]) „des Istros Fluth, des Phasis Wellen waschen die Schmach nicht fort, die dieses Haus verbirgt“. Von der gesteigerten Art des Ausdrucks, wie er bei Seneca ist, hat Shakespeare mit neuer originaler Steigerung, mit tief psychologischer Wahrheit Gebrauch gemacht, wenn Macbeth, der Ermordung des Dunkan sich bewusst, ausruft (2, 2):

Kann wohl des grossen Meergotts Ocean
Dies Blut von meiner Hand rein waschen? Nein;
Weit eh'r kann diese meine Hand mit Purpur

---

[1]) Titus Andronicus, übersetzt von N. Delius p. V.
[2]) Troades 1015 fg., edd. Peiper et Richter p. 267.
[3]) Vgl. Soph. Oed. T. 1227, ed. Schneidewin.

Die unermesslichen Gewässer färben
Und Grün in Roth verwandeln.[1])

Auch zum Ausdruck der gesteigerten Mordstimmung, zu welcher Lady Macbeth sich selbst stachelt, benutzt der Dichter ähnliche Mittel, wie wir bei Seneca finden. Lady Macbeth (1, 5) ruft die Geister an, welche den Mordgedanken folgen: „entweibt mich hier und füllt mich ganz vom Scheitel bis zur Zehe mit wilder Grausamkeit! verdickt mein Blut, versperrt der Scheu und Reue jeden Zugang......, an meine Brust kommt, ihr Mordgehülfen....... In ähnlicher, nur nicht so individualisirender Weise reizt Atreus in Seneca's Thyestes (249 fg.) sich selbst zur Grausamkeit auf. „Hinweg du fromme Liebe", ruft er aus, „wenn je in unserm Haus du wohntest. Der grimmen Furien Schwarm, die zwieträchtige Erinnys komme und die Megäre, die in beiden Händen Fackeln schwingt. Noch flammt die Wuth nicht stark genug in meiner Brust, sie sei gefüllt mit grösserer Wildheit!" — Die Leidenschaft der Charaktere bei Shakespeare, die meistens bis zur äussersten Grenze fortschreitet, drückt sich in jener Fülle und Häufung der Sätze aus, welche einen Grundgedanken in immer neuen Formen beleuchten und betonen; auch für diese charakteristische Redefülle, welche zuweilen der Uebertreibung nahe steht, konnte Shakespeare in Seneca einen Vorgänger finden.[2])

Die Liebe zu römischen Schriftstellern, haben wir gesehen, tritt bei Shakespeare so stark hervor, wie wir es bei Lilly fanden; doch die Art und Weise ist freilich zum Vortheil Shakespeare's grundverschieden. Das zeigt sich zunächst in dem ästhetischen oder dramatischen Verhältniss beider Dichter zu den antiken Gottheiten. Lilly führt sie im Ueberfluss, massenhaft und kritiklos ein, und es macht einen komischen Eindruck, wenn von ihm Neptun mit den Bewohnern von Lincolnshire in Beziehung gebracht wird. Shake-

---

[1]) Vgl. Richard II., 3, 2 (Gildemeister):

Nicht alles Wasser wilder Meere wäscht
Den Balsam des gesalbten Königs weg.

Ebendas. 4, 1:

Und eure Sünde wäscht kein Wasser weg.

[2]) Ein einigermaassen ähnliches Verhältniss der leidenschaftlichen Redefülle findet Statt, wenn Julie (Romeo und Julie 4, 1) ihren Abscheu gegen eine Vermählung mit dem Grafen Paris („O lieber als dem Grafen mich vermählen &c."), Megara im Hercules furens 376—382 ihren Widerwillen gegen eine Ehe mit Lycus, Hippolytus seinen Hass der Frauen (Phaedra 575—581) ausdrückt. Vergl. auch Thyestes 476—482. Wichtig Klein, Geschichte des Drama's 2, p. 351 fg.

speare hat eine solche Göttererscheinung nur einmal eingeführt in Cymbeline. Derselbe Jupiter, der in Lilly's Drama „die Frau im Monde" eine so wenig würdige Rolle spielt, erscheint in Shakespeare's Drama wenigstens mit Majestät umkleidet; er ist der Verwalter der Zukunft, wie ihn Simonides nannte, und ein Weltregierer, wie ihn Horaz (Carm. [illegible]) zeichnet. Auch ist es eine tiefe Auffassung seines hohen Berufes, wenn er nach dem Grundsatze handelt: „Dem Manne, den ich lieb', dem widerstreb' ich, dass spät [illegible] um desto süsser sei" (V, 4). Wenn uns doch auch diese Göttererscheinung den Eindruck eines Theatermechanismus macht, wenn es wenig geschmackvoll ist, dass Jupiter, auf einem Adler sitzend, herniederfährt und ein Täfelchen auf des Posthumus Brust legt, so lässt sich doch anführen, dass er in einer Welt und Umgebung erscheint, welche, weil römisch oder der römischen Bildung im Zeitalter des Augustus angehörend, für ihn ein Verständniss hat. — Eine andere Scene, in welcher antike Gottheiten bei Shakespeare auftreten, bietet der „Sturm". Hier erscheint ein Maskenspiel, wie es der Dichter selbst bezeichnet, wie es im Zeitalter Shakespeare's geliebt wurde. In diesem Maskenspiele braucht Juno nicht, wie in Lilly's „Frau im Monde" als eifersüchtige Keiferin aufzutreten, sondern ist die Segnerin eines treuen und keuschen Liebesbundes; fern ist Cupido und seine Mutter, die „üppige Buhle des Mars" gehalten; mit Juno ist Ceres, die Göttin der freigebigen Natur, im Bunde und segnet mit ihren Gaben das junge Paar, das durch Reinheit dieser Gaben würdig ist, wie im Gegensatze Ariel als Harpye den Schuldbefleckten die Gaben der Natur zerstörte; ein idyllischer Zug schliesst die Maske, die Liebe zur anmuthigen, erfreuenden Natur durchdringt sie und ergiesst sich in melodischen Rhythmen und Reimen; sind diese Göttergestalten luft'ge Bildungen, wie Prospero sagt, Blendwerke des Zaubers, so haben sie zugleich den tiefsten Sinn für Ferdinand und Miranda, stehen im engsten Zusammenhange mit dem Charakter des Prospero und erhöhen die im Drama herrschende Stimmung.

Hat nun Shakespeare von der dramatischen Erscheinung antiker Gottheiten, die Lilly so verschwenderisch in seine Dramen einführte, einen nur mässigen und sinnigen Gebrauch gemacht, so hat er eine andere Eigenschaft Lilly's gänzlich vermieden; wir meinen die allegorische Misshandlung antiker Stoffe, Mythen oder Sagen. Man hat das Jahrhundert Shakespeare's das Zeitalter der Allegorie genannt; und in der That haben jene allegorischen Gestalten, welche einen charakteristischen Typus für die Mysterien und Moralitäten bilden,

ihren Eingang in Dramen des sechzehnten Jahrhunderts gefunden, die man um des behandelten Stoffes willen historische nennen mag. Das Drama König Johann von dem Bischof Johann Bale, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts verfasst, vereinigte als handelnde und redende Personen den Pabst Innocenz III., den Cardinal Pandulfus, Stephan Langton und andere mit einer Reihe allegorischer Figuren: England tritt auf als Wittwe, der Adel, der Clerus, die bürgerliche Ordnung, der Verrath, die Wahrheit, der Aufruhr kommen höchst zwanglos als Personen auf die Bühne.[1]) In einem anderen Drama, welches im Jahre 1594 gedruckt worden ist, „die wahre Geschichte Richard's III. u. s. w.", treten im Eingange die Wahrheit und die Dichtung als allegorische Gestalten auf und unterreden sich über den Inhalt der kommenden Darstellung.[2]) Shakespeare, obwohl ein Zeitgenosse der Allegorien, deren ausgedehnter Gebrauch in einem erzählenden Gedichte wie Spenser's Feenkönigin nicht verwundern kann, hat es gänzlich vermieden, dergleichen allegorische Gestalten (wir sehen von Titus Andronicus ab) in seine Dramen einzuführen. Dass er sie genügend kannte, dass ihm ihre Beliebtheit bei den Zeitgenossen nicht fremd war, geht auch aus den Anspielungen auf Iniquity, Vice und dergl., z. B. in Richard III. und „Was ihr wollt", hervor. Nur ausserhalb des Dramas gleichsam als einleitenden Prolog hat Shakespeare vor dem zweiten Theile von Heinrich IV. die Fama (Rumour) auftreten lassen. Noch weiter war er von jener Art der Allegorie entfernt, mit welcher Lilly im Endimion in der Mondgöttin Cynthia die Königin Elisabeth darstellte. Es hat nicht an Interpreten gefehlt, welche auch Shakespeare allegorische Intentionen zugeschrieben haben. So fasste Horace Walpole das Wintermärchen als ein Compliment für Elisabeth, als eine indirecte Vertheidigung ihrer Mutter Anna Boleyn. „Die unvernünftige Eifersucht des Leontes, sein gewaltthätiges Verfahren in Folge derselben bilden ein treues Portrait Heinrich VIII., der gewöhnlich das Gesetz zum Werkzeug seiner ungestümen Leidenschaften machte."[3]) Kein Kompliment ist Elisabeth in Shakespeare's Sturm gemacht; denn nach Clements Auslegung ist sie in der Hexe Sycorax gezeichnet. Auch schon bei ihren Lebzeiten soll Elisabeth mit anderen Personen des Zeitalters von Shakespeare in einer Stelle des Sommer-

---

[1]) Collier bei Knight, Studies of Shakespeare, p. 198.

[2]) Die Unterredung mitgetheilt von Delius, Shakespeare's King Richard III, p. III.

[3]) Die weitere Ausführung dieser allegorischen Deutelei ist mitgetheilt von Ch. Knight, Studies of Shakspere, p. 363 fg.

nachtstraums [1]) eine allegorische Darstellung erfahren haben. Die plastische und zugleich stimmungsvolle Schönheit der reizenden Worte Oberon's, in welchen er Puck anweist, die Blume „Lieb' im Müssiggang“ zu holen, genügte in ihrer unmittelbaren Wahrheit den Interpreten schon im vorigen Jahrhundert nicht. Die Vestalin, so erklärte Warburton, ist Königin Elisabeth, die Sirene Maria Stuart, der Delphin weist auf die Vermählung derselben mit dem Dauphin von Frankreich, dem Sohne Heinrichs II., hin, die süssen und harmonischen Melodien spielen auf die bewunderungswürdige Bildung Maria's an, die milde See ist Schottland, die Sterne, welche wild aus ihren Kreisen schossen, sind die Grafen von Northumberland, Westmoreland und der Herzog von Norfolk. Ganz anders lautet die Erklärung von N. J. Halpin.[2]) Nach ihm sind der Delphin, die Sirene, die Sterne, die wild aus ihren Kreisen fuhren, Reminiscenzen Shakespeare's aus den Festlichkeiten, welche Graf Leicester im Jahre 1575 der Königin Elisabeth zu Ehren veranstaltet hatte. Ein hölzerner Delphin war bei diesen Festen auf dem Wasser erschienen, sein Inneres enthielt eine spielende Musikgesellschaft, ein Feuerwerk wurde zugleich abgebrannt. Der bewehrte Cupido, der zwischen Mond und Erde fliegt, ist der Graf Leicester, der nicht recht weiss, ob er seine Leidenschaft der Mondgöttin, der Cynthia-Elisabeth, oder der Erde (Tellus), d. i. der Gräfin Sheffield widmen soll. Er drückt seinen Pfeil auf eine Vestalin in Westen ab (auch sie ist Elisabeth), ohne Erfolg; das feurige Geschoss erlischt im keuschen Strahl des feuchten Monds, d. h. „des glühenden Leicester verzweifeltes Wagniss scheiterte an dem Stolze, der Sprödigkeit der Elisabeth, der Eifersucht auf ihre Macht, welche unwandelbar die Fluth ihrer Leidenschaften beherrschte;“ der Pfeil trifft eine kleine milchweisse Blume, nämlich die Gräfin Lettice, die Gemahlin des Grafen Walter von Essex; die Blume wird blutroth, weil die Gräfin sich mit dem Blute ihres Gemahls im Verein mit Leicester befleckt zu haben verdächtig war. Liebe im Müssiggang heisst die Pflanze, weil das Herz der Gräfin in der Zeit der Abwesenheit ihres Gemahls müssig und unbeschäftigt der Verführung Leicesters anheimfiel. — Diese Erklärung Halpin's, von Gervinus unbedingt gelobt, von Elze in einem scharfsinnigen Aufsatze (Jahrbuch der deutschen Shake-

---

[1]) Sommernachtstraum 2, 2.

[2]) Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream illustrated by a Comparison with Lylie's Endimion. London 1843, p. 91 fg.

[3]) Halpin a. a. O. p. 94.

speare-Gesellschaft III, p. 164) gebilligt, von H. Kurz zum Theil anerkannt, ist von Delius in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Sommernachtstraums (p. IX.), von A. Schmidt in der Einleitung zur Schlegel'schen Uebersetzung desselben Drama's (p. 334), von Bodenstedt in seiner Uebersetzung des Sommernachtstraums (p. VIII. u. 80) schon angeführt und bestritten worden; wir würden sie hier nicht wiederholt haben, wenn wir den Leser nicht einladen wollten, Shakespeare's Stelle und Lilly's Endimion und die an beide geknüpften Erklärungen Halpin's zu vergleichen. Dass Lilly's Endimion allegorische Erklärungen zulässt und fordert, haben wir früher aus der Beschaffenheit der Charaktere z. B. der Cynthia und Tellus wahrgenommen, dass im Sommernachtstraum keine Stelle zu einer allegorischen Auslegung eine Veranlassung oder einen Anknüpfungspunkt darbietet, ist aus dem Stücke selbst klar; auch giebt der Dichter in dem Epiloge, in welchem er auch im Sommernachtstraum persönliche Verhältnisse und Wünsche mittheilt, nicht den geringsten Fingerzeig, durch welchen sich das Recht einer allegorischen Erklärung begründen liesse. Die allegorische Erklärung ist daher überflüssig und trägt zum innern Verständniss des Dramas gar nichts bei; sie ist aber auch störend und zerreisst nachtheilig die Einheit der Stimmung, welche im Sommernachtstraum herrscht. Shakespeare's Sommernachtstraum ist vorzugsweise ein Drama der Stimmungspoesie. Die Stimmung in demselben ist eine träumerisch-märchenhafte. Der Dichter versetzt uns ins ferne griechische Alterthum der attischen Sage; er verknüpft mit derselben anachronistisch die germanische Elfenmythologie. Hier ist kein Widerspruch, sondern das Verwandte dem Verwandten hinzugesellt; wenn Oberon versichert, dass er mit Cephalus, dem Lieblinge Aurora's, gejagt hat, wenn er gesehen hat, wie Cupido einen Pfeil vom Bogen schnellte, als wollt' er hunderttausend Herzen spalten: wir finden darin eine Einheit; denn Aurora, Cupido, Oberon haben als Gestalten einer dichterisch-gläubigen Volksphantasie eine innere Verwandtschaft. Die Charaktere des Dramas sind träumerisch, lyrisch-musikalisch bewegt; ihre Geschichte ist wandelbare Liebe; Theseus ist nicht von der Seite der Sage aufgefasst, welche ihn zum unerschrockenen Begründer einer humanen Sitte macht, sondern als ein Held der Liebesabenteuer, der Perigunen verliess, der schönen Aegle, der Ariadne und Antiope die Treue brach und nun endlich einen Abschluss dieser Abenteuer in der Vermählung mit Hippolyta macht. Das Ehepaar Oberon und Titania ist von träumerisch-sinnlicher Beschaffenheit: Oberon hat tagelang als Corydon der verliebten Phyllida

von Minne gesungen und hat ein „Verhältniss“ zu Hippolyta (2, 2), Titania liebt Theseus und verliert sich in träumerischer Bezauberung in eine Leidenschaft für Zettel. In derselben träumerischen Stimmung bewegen sich Demetrius und Lysander; Demetrius ist Helena untreu geworden und liebt wie Lysander Hermia; der träumerisch bezauberte Lysander wendet sich von Hermia ab und liebt wie der verwandelte Demetrius Helena. Der träumerischen Stimmung entspricht die Zeit der Nacht; die Mondscheinstimmungen und Irrungen begünstigt das Dämmerlicht des Mondes. Der Ort der Irrungen, der sinnlichen und sittlichen Wandlungen, ist ein Wald bei Athen in nächtlicher Zeit; nicht eine erhabene Natur, die den Menschen zu ernster Vertiefung auffordert, erscheint hier: vielmehr ladet eine liebliche und anmuthige Natur zu Spiel und Tanz und träumerischen Stimmungen ein; die Elfen treffen sich in Flur und Hain, beim klaren Quell, beim Flimmerschein der Sterne; der Ort, wo Titania einen Theil der Nacht hindurch ruht, ist ein Hügel, „wo man Thymian pflückt, vor Schlüsselblumen sich das Veilchen bückt, wo hoch und dicht zu üppigen Gewinden, Geisblatt und wilde Rosen sich verbinden“. Auf einen rasenweichen Hügel legt sich auch Hermia zum Schlummer nieder (2, 3); ein ew’ger Sommer herrscht in meinem Lande, sagt Titania selbst (3, 1); die Abneigung gegen das Hässliche und Gewaltsame in der Natur tritt bei ihr stark hervor; von ihrem Lager müssen alle hässlichen Thiere fern bleiben, dagegen hat die Nachtigall mit ihrem süssen Klange in den Gesang einzustimmen, mit welchem die Elfen ihre Königin in den Schlaf singen; mit beredtem Hasse schildert Titania die Ausgeburt von Uebeln in der Natur, welche aus Oberon’s Zwist und Gezänk stammen. Das Liebliche in der Natur, Blumen und süsse Früchte sind Titania’s besondere Freude: die Primeln sind ihr Hofgeleit (2,1); mit Zettel will sie auf Blumenbetten kosen, sein schönes Ohrenpaar mit Rosen schmücken, und den Elfen hat sie geboten, ihm die schönsten Früchte zu bringen (4, 1; 3, 1). Mit dieser weichen Liebe zur anmuthigen Natur, in welcher die träumerische Stimmung reiche Nahrung findet, ist zur Förderung des Träumerischen die Liebe zum Musikalischen verbunden; musikalisch weiche Töne wiegen die Elfenkönigin in den Schlaf; auch Oberon hat musikalische Neigungen: tagelang hat er als Corydon auf dem Haberrohr gespielt und der verliebten Phyllida von Minne gesungen; auch Zettel hat ein räsonabel gutes Ohr für Musik und sucht seine Unerschrockenheit durch Absingung von Naturliedern zu beweisen. Alle ernsten Stellen des Dramas werden von der Fülle musikalischen Wohllauts getragen

ınd viele bewegen sich in der Melodie schöner Reime. Die Stim-
ıung des Träumerischen ist die wahre Atmosphäre für das Wunder-
›are, Märchenhafte. Die träumerische Stimmung, welche der Dichter
urch so viele Mittel hervorbringt, kommt den Wundern gläubig
ntgegen. Die Wunder des Sommernachtstraums sind Verwandlungen.
ie gehen aus von Elfen oder antiken Gottheiten, welche, unter sich
erwandt, verwandte Functionen üben. Puck begabt den Zettel mit
inem Eselskopfe wie Midas bei Ovid Eselsohren durch Apollo em-
fängt; die an sich wandelbaren Personen Titania, Lysander, De-
ıetrius, verwandeln, vom Zaubersafte einer Blume berührt, ihre
iebesneigungen; die Blume selbst hat ihre Verwandlung in eine
auberkräftige Pflanze durch Cupido's Pfeil erhalten, wie in Ovid's
letamorphosen so viele Pflanzen Zeugniss geben von der verwan-
elnden Thätigkeit einer Gottheit. Wir sind ganz in die Märchen-
timmung antiker Sagen oder Mythen versetzt, und diese Stimmung
st noch gefördert durch so viele andere Anschauungen, Bilder und
ergleiche, die an das klassische Alterthum erinnern.

Die Stimmung des Träumerischen, Märchenhaften, Wunderbaren,
gehoben oder vertieft durch das Musikalische, die anmuthige Natur
ınd das Antike herrscht nun ganz in Oberon's Erzählung von der
Pflanze „Lieb' im Müssiggang". Wir wollen nicht weiter ausführen,
wie der Dichter die hohe Wichtigkeit der Zauberpflanze durch episch
usführliche Erzählung, durch Erwähnung plastisch-anschaulicher
Jmstände betont und hervorgehoben hat;[1]) wir erinnern nur, wie
uch die plastisch-anschaulichen Elemente in Oberon's Erzählung
seinem und dem Elfen-Charakter entsprechen. Dass die Elfen als
phantasievoll erzeugte Naturgestalten die Sinnenwelt vor Allem
ieben, sinnlich-spielende Wesen sind, mag Titania und Puck be-
weisen, Oberon hat diesen vorherrschenden Charakterzug auch in
seiner Ausdrucksweise. In derselben kommen keine abstracten Be-
zeichnungen vor: um die Zeit zu bestimmen, mahnt er den Puck
hn vor dem ersten Hahnenschrei zu treffen; um den Grad der
Schnelligkeit anzugeben, sagt er zu Puck, er solle geschwinder zu-
rück sein, als der Leviathan eine Meile schwimmt (2, 2); um den
Hügel kenntlich zu machen, wo Titania ruht, bedient er sich jener
nschaulichen Aufzählung von Blumen und Pflanzen (2, 3), die den
Ort so reizend machen. Dieser Neigung zur sinnlich-anschaulichen,
zur plastischen Darstellung huldigt Oberon auch in der Erzählung
von der Entstehung der „Lieb' im Müssiggang"; er durchdringt die-

---

[1]) Vergl. Sommernachtstraum, übers. von Bodenstedt, p. 80, 81.

selbe mit den Elementen des Naturschönen, Musikalischen, Märchenhaften, die wir als die vorherrschende Stimmung des Sommernachtstraums bezeichnet haben. Er erinnert sich mit Vorliebe der schönen, sternschimmernden Nacht, als er, auf einem Vorgebirge sitzend, auf Meer und Länder hinblickte. Die Schönheit der weichen Mondnacht in einem südlichen Klima, durch süssen Gesang vertieft, wirkt bezaubernd; so hat Shakespeare, ein enthusiastischer Freund der Musik, der hellen Mondnacht auf der Insel Belmont die beruhigenden Töne der Musik zugesellt. Die Sirene, welche, auf einem Delphin sitzend, süsse Melodien singt, ist in des Dichters Seele nicht aus den Erinnerungen an die Festlichkeiten in Kenilworth entsprungen, sondern aus seiner Liebe zu den Gestalten und Bildern des klassischen Alterthums. Das Bild der durch Gesang bezaubernden Sirene hatte der Dichter schon in der Komödie der Irrungen in anziehend originaler Weise gebraucht.[1]) Die Sirene ist mit dem Gesang-liebenden Delphin verbunden, wie in der griechischen Sage und Dichtung Arion. Der Gesang der Sirene besänftigt die wilde Flut, und Sterne schiessen wie verzückt aus ihrer Sphäre, dem Gesange der Meermaid zu lauschen. Hier ist nicht an Personen zu denken, noch weniger an die Sterne des Feuerwerks beim Feste von Kenilworth, sondern die schöne Vorstellung von der orpheischen Macht und Allgewalt der Töne und des Liedes ist ausgeprägt, durch welche nach der antiken und deutschen Sage auch die unempfindende Natur beherrscht wird, und der Dichter folgt ausserdem dem poetischen Zuge, der bei ihm so überaus häufig ist, dass er Naturgegenständen oder -Erscheinungen menschliches Denken und Empfinden leiht.

Die Stimmung der Bezauberung, in welche die nächtliche Natur, das Meer und selbst die Sterne durch der Sirene Lied versetzt sind, ist die rechte Sphäre für die Thätigkeit Cupido's. In solcher bestrickenden Naturstimmung könnte auch in dem Herzen einer Vestalin, unter welcher die Königin Elisabeth noch mit der meisten Wahrscheinlichkeit verstanden werden könnte, Sehnsucht und Liebe entstehen; dieselbe zu erwecken ist Cupido mit seiner ganzen Waffenmacht geschäftig; dieser Cupido ist nicht Leicester, sondern derselbe Gott, den Shakespeare namentlich in seinen Lustspielen im Ernst und Scherz oft mit Erweiterung seiner antiken Eigenschaften und Funktionen beschäftigt hat. Das Feuer seines Pfeiles erlischt in

---

[1]) Antipholus von Syracus zu Luciana (3, 2) in der Komödie der Irrungen, übers. von Herwegh, p. 31.

den keuschen Strahlen der kühlen Mondgöttin *(of the watery Moon)*; mit ihr ist nicht Elisabeth gemeint, sondern der Dichter fasst die keusche Mondgöttin als eine Feindin des Cupido auf, welche die Wirkungen seiner Geschosse zu hemmen sucht, und bleibt in demselben mythologischen Bilde der Keuschheit, welches er im Sommernachtstraum noch zweimal und auch sonst gebraucht hat.[1]) Der scharfe Pfeil des mächtigen Cupido bleibt jedoch nicht wirkungslos; er trifft und verwundet eine kleine milchweisse Blume, die nun purpurroth wird durch Amors Verwundung. Sie bezeichnet nicht die Gräfin Lettice, des Walter von Essex Gemahlin; sondern der Dichter bildet im Sinne Ovid's in seinem Drama der Verwandlungen eine reizende Metamorphose, die seinen poetischen Zwecken dient. Von dem Pfeil des mächtigen Gottes getroffen trägt die Blume etwas von seinem Geiste in sich und ihre Liebeswirkungen, welche Oberon anwenden will, sind unwiderstehlich. Mit dieser Blumenmetamorphose weilt der Dichter wieder im Gebiete der Stimmungspoesie in ähnlicher Weise, wie er auch sonst durch Blumen, an welche bestimmte Bedeutungen geknüpft waren, tiefe Empfindung oder zarten Sinn zur Erscheinung kommen lässt, wie Ophelia, Perdita, Desdemona beweisen. Der Name der Blume „Lieb' im Müssiggang" ist für ihre Wirkung auf die Gesinnung jener müssigen Personen, deren Auge von ihrem Safte berührt werden soll, bezeichnend genug.[2])

Wenn wir die Wahlverwandtschaft zwischen den Elfen und den griechischen Gottheiten zugeben, so gehört der Sommernachtstraum zu denjenigen Dramen, in welchen Reminiscenzen aus dem klassischen Alterthum zur einheitlichen Stimmung benutzt worden sind. Durch allegorische Verwendung des Antiken, die wir bei Lilly finden, ist die Stimmung des Sommernachtstraums nicht gestört worden.

Es ist ein Beweis von der hohen Begabung Shakespeares und von seiner realistischen Gesundheit, dass er das allegorische Drama überhaupt vermied. Dieser gesunde Sinn tritt auch in seiner Freude an geschichtlichen Stoffen der alten Welt, namentlich in seinen Römerdramen hervor. Auch Lilly hatte in der „Campaspe" einen kleinen Abschnitt antiker Geschichte behandelt, und das Drama gehört durch einen Hauch von historischem Realismus wie durch andere Eigenschaften zu seinen interessantesten. Was wir vermissten, die Darstellung eines tieferen Seelenlebens, z. B. in der Person des Alexan-

---

[1]) Sommernachtstraum, übersetzt von Bodenstedt 1, 1, p. 5; 3, 1 p. 36; Romeo und Julie 3, 2.

[2]) Vergl. Bodenstedt, Sommernachtstraum p. 80, 81.

der, das gerade hat Shakespeare wie überall so auch in seiner dramatischen Behandlung antiker Stoffe hervorragend geleistet. Nicht politische Systeme, nicht den Kampf der Aristokratie mit der Demokratie u. s. w. wollte Shakespeare zur Darstellung bringen; den Meister der tiefsten psychologischen Charakteristik, in der überall zugleich seine herrlichste Poesie sich entbindet, erregte im Coriolan „unzweifelhaft das grosse Schicksal, das ein gewaltig angelegter Mensch durch rücksichtslose Entfesselung der Naturkraft auf sich herabzieht;“ [1]) beschäftigte im Julius Cäsar vor Allem der Seelenconflict des Brutus; [2]) reizte in Antonius und Cleopatra die Aufgabe, das Räthsel der genannten Charaktere, in denen die widersprechendsten Eigenschaften verbunden sind, zu lösen und „das grösste Meisterstück weiblicher Charakteristik“ [3]) zu liefern. Selbst zu Timon von Athen, diesem zweifelhaften Drama, in welchem Niemand das Zeitalter des Alcibiades erkennen wird, konnte Shakespeare nur durch die Neigung gezogen werden, für das ältere Drama, das er vorfand, [4]) durch die seltsame, aber immer psychologisch bedeutende Charakteristik des Timon das Interesse zu erhöhen.

Lillys Behandlung antiker Stoffe ist, wie wir sahen, vielfach anachronistisch. Auch Shakespeare verfährt oft mit anachronistischer Unbefangenheit; ältere und neuere Interpreten haben dieselbe genügend getadelt. Auch kann man in einem psychologisch so tiefsinnigen, an poetischer Fülle so überaus reichen Drama, wie Cymbeline ist, daran Anstoss nehmen, dass mit den altbritannischen Verhältnissen, mit der römischen Geschichte im Zeitalter des Augustus italienische Novellencharaktere und Sitten des 16. Jahrhunderts in Verbindung gebracht sind. Man hat diesen Umstand zu erklären und zu mildern gesucht durch die Annahme, dass Shakespeare im Cymbeline nur ein älteres beliebtes Bühnenstück neu bearbeitet habe, eine Vermuthung, deren Wahrscheinlichkeit bis jetzt durch Nichts bewiesen worden ist. Oder man suchte die anachronistische Unbefangenheit, die z. B. im Wintermärchen herrscht, durch den Märchenton des Dramas zu erklären. Wir meinen, es hätte der reizvollen Fülle der

[1]) Adolph Wilbrandt, Einleitung zu der Uebersetzung des Coriolan, p. IV.
[2]) Viehoff, Shakespeare's Julius Cäsar, Jahrbuch der Shakesp.-Gesellschaft Bd. 5.
[3]) Paul Heyse, Einleitung zur Uebersetzung von Antonius und Cleopatra p. VI.
[4]) Delius, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft für 1867; Paul Heyse, Einleitung zur Uebersetzung von Timon von Athen, p. V; K. Elze, Einleitung zur revidirten Tieck'schen Uebersetzung; B. Tschischwitz, Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft Bd. 4.

der poetischen Elemente, welche das Wintermärchen beherrschen, nicht geschadet, wenn der Dichter in demselben das delphische Orakel, die russische Kaisertochter und christliche Pfingstpastorale nicht in eine Zeit zusammengebracht hätte. Auch würde in Troilus und Cressida der Charakter des Hector, den der Dichter mit verdienter Vorliebe behandelt, nichts verloren haben, wenn der Held auf des Aristoteles Moralphilosophie sich nicht berufen hätte. Manche andere Anachronismen von Kanonen, Glocken und dergleichen in Zeitaltern, denen sie nicht angehören, lassen wir unerwähnt und erinnern an Lilly's Methode.

Die Geschmacklosigkeit Lilly's, mit welcher er kritiklos den verschiedensten Personen lateinische Citate in den Mund legt, eine bei den zeitgenössischen Dichtern überhaupt herrschende Unsitte, findet sich auch bei Shakespeare, aber umfangreich nur in den ersten Dramen, in den Tragödien Titus Andronicus und in Heinrich VI. In den Dramen des gereiften Dichters spricht zwar Leontes noch von einem „tremor cordis" und mit „mollis aer" und „mulier" wird in Cymbeline ein wenig anziehendes, mönchslateinisches Orakelspiel getrieben; aber im Allgemeinen hat wohl der Dichter sich selbst die Worte Katharina's zu Herzen genommen, mit welchen sie (Heinrich VIII. 3, 1) den lateinisch redenden Wolsey unterbricht: O kein Latein, mein lieber Lord! Shakespeare hat daher lateinische Citate und Worte meistens nur noch zur ausdrücklichen Charakteristik der Personen benutzt, wie es in dem angeführten Falle Wolsey's geschieht, oder zu Zwecken der Komik. Auf dem letzteren Gebiete geben die Lustspiele der ersten Periode einen geschmacklosen Ueberfluss fremdsprachiger Ingredienzen überhaupt, wie die Zähmung der Widerspänstigen und Verlorne Liebesmühe; im ersteren Drama benutzt jedoch Lucentio eine lateinische Stelle aus Ovid als Interpret im Sinne der Handlung des Stücks, und die Diener Tranio und Biondello erheben sich nicht über Citate aus Lilly's lateinischer Grammatik und lateinische Buchdruckerankündigungen; [1]) im anderen Drama (4, 1; 5, 2) parodirt bereits der Sprachpedant Holofernes sich selbst mit seinen lateinischen Interpretier- und Corrigier-Uebungen; er und Nathanael stecken mit ihren Sprachbrocken sogar den Bauer Schädel an, der die Länge Motte's mit der Länge des Wortes honorificabilitudinitatibus misst. [2]) Das richtige Urtheil über beide wird von der Unwissenheit gefällt; aber der ungelehrte Bauer sagt

---

[1]) Delius, Taming of the Shrew 1, 1, p. 32, not. 37 und 4, 4, p. 86, not. 27.

[2]) Delius, Love's Labour's Lost 5, 1, p. 64, not. 14.

doch mit Motte das Wahre in der Behauptung, dass Holofernes und Nathanael von einem grossen Sprachenschmaus sich Brocken gestohlen haben und aus dem Almosenkorb von Worten zehren. Mit Anführung lateinischer Sprichwörter waren, wie wir sahen, die Diener in Lilly's Dramen sehr freigebig: Shakespeare legt diese Sitte seinen lustigen und übermüthigen Personen oder den Narren meist zu komischen Zwecken bei: mit dem halbangeführten „diluculo surgere saluberrimum est" neckt Junker Tobias, der die Latinität in dem Worte „surgere" misshandelnd weiterbildet, den einfältigen Andreas;[1]) das Sprichwort „cucullus non facit monachum" braucht ausser Lucio der Narr in „Was ihr wollt"[2]) mit witziger Erklärung, wie auch bei Lilly die Diener die angeführten Sprichwörter selbst übersetzen. Die Karikatur Pistol mit den corrumpirten lateinischen und anderen Brocken dient dazu Falstaff zu heben: auch dieser macht, weil sein kluges Auge in der Fülle von Gegenständen leicht das Lächerliche entdeckt, weil ihm eine unvergleichliche Gabe der witzigen Vergleichung zu Gebote steht und sein Witz nicht einseitig ist, von lateinischen Wörtern und antiken Reminiscenzen einen witzigen Gebrauch; vielleicht hält er es auch für nöthig, sich den Schein gelehrter Bildung zu geben, indem er dem Lord Oberrichter gegenüber den Galenus citirt und sonst vom ecce signum, memento mori, ignis fatuus spricht und den Dives[3]) erwähnt.

Wir erwähnten bei Lilly, dass für ihn das klassische Alterthum nur Stoff ist, den er anachronistisch und nach Bedürfniss und Willkür behandelt; eine ähnliche Richtung nehmen auch die übrigen Dichter des Zeitalters, Shakespeare nicht ausgenommen. Auch für ihn ist das klassische Alterthum nur Material, das er zwar mit Liebe anfasst, das er aber in durchaus freier Weise benutzt. In keiner Weise unterscheidet er sich mehr von unsern grossen Dichtern, von Gethe und Schiller, als durch diese Richtung. Unsere Dichter wurden von den Alten insbesondere von den Griechen tief angezogen durch die sittlichen Ideen, durch die formelle Schönheit derselben; die Stimme der Sophrosyne, in beiden Richtungen wahrnehmbar, berührte ihr Ohr und ihren Sinn und rief sie von den Ausschreitungen des Sturmes und Dranges zurück. Mit tiefer Pietät blicken sie auf die Griechen hin als willige lernbegierige Jünger. Es ist höchst anziehend zu verfolgen, welches eindringende Studium

[1]) Was ihr wollt 2, 3, Del p. 33, not. 1; 3, 4, Del. p. 66, not. 48.

[2]) 1, 5, Del. p. 22; Maass für Maass 5, 1, Del. p. 94.

[3]) Delius, King Henry IV, 1 3, 2; p 77, not. 8.

sie dem Homer und den griechischen Tragikern gewidmet haben aus denen sie die Gesetze der dramatischen Kunst mit Scharfsinn erörterten. Dieser liebevollen und bewundernden Erkenntniss der Alten verdankt Deutschland jene bewundernswerthen Werke, welche wie Iphigenie, Tasso, Wallenstein u. a. bei allem Reichthum individuellen Lebens und nationaler Eigenheit doch in den reinsten Formen glänzen und eine durchaus einheitliche Stimmung athmen.

Aber die grossen Dichter liessen sich auch in den Zauberkreis des Antiken so übermässig fest bannen, dass sie die unabweislichen Forderungen der modernen Poesie zuweilen missachteten. In eine solche Gefahr ist Shakespeare nicht gekommen, schon weil er die griechischen Dramatiker nicht oder zu wenig kannte. Man kann in der That mit Rümelin zu der Frage geneigt sein, ob Shakespeare nicht noch Vollendeteres geleistet hätte, wenn die ideale Formenreinheit und einheitliche Schönheit eines Sophokles ihm bekannt und von bildendem Einfluss auf seine Dichtungen gewesen wäre. Was er von römischen Dramen, von Plautus und Seneca kannte, hat den Bau seiner eignen dramatischen Poesie nicht im geringsten beeinflusst. Für ihn war alles, was er aus dem klassischen Alterthum kannte, nur Stoff, nur Material, dem er das originale Gepräge seines Geistes, seiner Composition aufdrückt, das er mit souveräner, eigenartiger Behandlung aufnahm und ausbildete. Diese Richtung des Dichters lässt sich schon im Anfange seiner grossen dramatischen Laufbahn erkennen an der Komödie der Irrungen. Die Forschungen über die Quelle dieses Dramas sind bis zu der Vermuthug angelangt, dass „Shakespeare nicht aus Plautus, nicht aus Warner's Uebersetzung, nicht aus der apokryphen Historie of Error, sondern aus der tiefgreifenden und rücksichtslosen Umarbeitung des plautinischen Stückes durch einen unbekannten Mittelsmann geschöpft habe"; so lange dieser Mittelsmann nicht entdeckt ist, halten wir es mit Delius, welcher auf die Möglichkeit hinweist, dass Shakespeare den plautinischen Stoff aus Warner's Uebersetzung schöpfte;[1]) in diesem Falle tritt seine souveräne Behandlung des Antiken hervor in der polymythischen Composition durch Vermehrung der Personen und ungleich grösseren Reichthum der Handlung; in der Vertiefung der Charaktere, die man durch Vergleichung der beiden Antipholus mit den Menächmen des Plautus wahrnimmt; durch einen sittlichen Inhalt, welcher insbesondere in den neu eingeführten Charakteren des Aegaeon, der Aemilia, der Luciana hervortritt und in

[1]) Vergl. Delius, The Comedy of Errors, p. 111.

so tiefen und zarten Empfindungen und Gesinnungen sich äussert, dass nicht ein Schatten derselben in der plautinischen Komödie vorkommt. — Mit derselben Souveränetät der Behandlung verfuhr Shakespeare, wenn er den Stoff zu einzelnen Charakteren aus antiken Dichtern entlehnte. Hervorragende Beispiele sind Thersites in Troilus und Cressida und Autolycus in dem Wintermärchen. Zu der Zeichnung des Thersites reizte den Dichter Homer's Ilias in Chapman's Uebersetzung, wie Ulrici, Delius, Gervinus, Eitner u. a. mit vollem Rechte annehmen. Diese Ansicht ist neuerdings bestritten worden. Aber das vollständige Bild, welches Homer in gedrängten Zügen von Thersites giebt, musste dem Dramatiker schon durch seine individualisirende Ausführung imponiren. Die physische und geistige Hässlichkeit bilden die Grundbestandtheile dieses Bildes. Der homerische Thersites ist ein loser Schwätzer, aber voll scharfer einschneidender Beredsamkeit. Auch bei Homer enthält die Rede des Thersites schon das Korn bitterer Satire und schmähsüchtigen Witzes, wenn er die Griechen Weichlinge, schmählich Gezücht, Argeische Frauen, nicht Männer (Il. 2, 235) nennt und von Agamemnon sagt, man möge ihn die Geschenke vor Troja verdauen lassen (237). Er ist feindselig gegen die Fürsten gesinnt (Il. 2, 214, 247), insbesondere gegen Agamemnon (225—240); das Lächerliche an ihnen aufzusuchen, um damit die Griechen zu belustigen, ist er fortwährend geschäftig (215); der tadelsüchtige Witzbold ist aber selbst ein Feigling: was Odysseus von ihm sagt, dass er der elendeste Sterbliche sei von Allen, die mit den Atriden vor Ilios gekommen, das bestätigt er durch sein Betragen; die eindringenden Schläge, mit denen ihn Odysseus straft, beantwortet er nur durch Furcht, Schweigen, ein albernes Gesicht und durch Thränen (268, 269). Alle diese Züge hat auch der Thersites des Drama's; aber Shakespeare hat sie nicht aufgenommen wie ein Historiker, für den Homer eine Quelle ist, von der er nicht abweichen zu dürfen glaubt; sondern er verarbeitete sie in jener freien Selbständigkeit, mit jener autokratischen Genialität, die den gegebenen Stoff individuell gestaltet; er schuf aus den homerischen Angaben einen höchst lebensvollen, reichhaltigen Charakter, wie hässlich er auch ist. Der Feindschaft des homerischen Thersites gegen die Fürsten giebt Shakespeare einen weiten persönlichen Umfang; Agamemnon, Achilles, Patroklus erfahren eine boshaft witzige Kritik; auf den Menelaus werden neben anderen bittern Bemerkungen die bei Shakespeare auch sonst so beliebten Witze über Hahnrei und Horn angewandt; Diomedes ist ihm ein falscher lüderlicher Schurke, worin das Drama

ihm Recht giebt; am ausgiebigsten gebraucht er das volle Repertorium seiner originalwitzigen Schimpfreden gegen Ajax, von dem er geprügelt wird, wie in der Ilias von Odysseus; mit letzterem bringt ihn Shakespeare, ungleich dem Homer, in keine feindliche Berührung, offenbar weil der geistvolle Odysseus neben Hector die grösste Achtung Skakespeare's besass; die Feigheit des schmähsüchtigen Witzbolds, der mit den treffendsten, geistreichsten Bemerkungen auch den Schmutz des niedrigsten Clowns verbindet, lässt Shakespeare noch ungleich drastischer erscheinen als Homer: von Hector sich bedroht glaubend, bezeichnet Thersites dem Helden gegenüber sich selbst (5, 4) als einen „Schuft, einen schäbigen, schmähsüchtigen Buben, einen recht armseligen Lump."

Aus dem homerischen Thersites bildete Shakespeare erweiternd, vertiefend, unbeschränkt über den empfangenen Stoff gebietend einen geistreichen, spottsüchtigen, satirischen Clown, „einen galligen Schuft, der Lästerung prägt wie Münze, uns zu besudeln durch Vergleichungen".[1]) Auch in das Wintermärchen führte er einen Clown ein in der Gestalt des Autolycus. Die Andeutung zu demselben hat er nicht in Robert Greene's Erzählung „Pandosto, oder der Triumph der Zeit" gefunden; eine Stelle in Ovid's Metamorphosen war der schwache Keim, aus welchem sich bei Shakespeare der witzige Gauner zur vollen Gestalt bildete. Nach Ovid (Met. 11, 313 fg.) ist Autolycus der schlaue Sohn des Merkur, mit der Begabung zu jeder Art Diebstahls ausgerüstet, der dem Vater in Schelmerei nicht unebenbürtig ist und Weiss aus Schwarz, Schwarz aus Weiss zu machen gewohnt war. Bei Shakespeare ist der Gott Mercur zugleich das Sternbild, wie bei Lilly in der „Frau im Monde" die Götter die Sternbilder ihres Namens sind; unter dem planetarischen Diebeseinflusse Mercur's ist Autolycus wie sein Vater geboren.[2]) Autolycus hat für den Gang der Handlung nur die Bedeutung, die Ueberführung des alten Schäfers an den sicilischen Hof zu motiviren.[3]) Um so mehr tritt der Ueberfluss individuellen Lebens hervor, durch welchen die Skizze Ovid's unter Shakespeare's weiterführender Hand zu einem farbenreichen Gemälde geworden ist.

Diese Weiterbildung des Antiken tritt in originellster Weise auch in der Behandlung der mythologischen Tradition hervor. Der Gott Cupido, den wir bei Lilly in original-modernisirter Haltung

---

[1]) Troilus und Cressida 1, 3 (Herwegh p. 26).

[2]) Delius, The Winter's Tale 4, 2, p. 73, not. 9.

[3]) Wintermärchen, übersetzt von Gildemeister, p. IX.

antreffen, ist durch Shakespeare's geistreichen Humor in die individuellsten Verhältnisse und Empfindungen eingeweiht worden. Er hat zwar seine antiken Eigenschaften nicht verläugnet, er ist der hochgewalt'ge (imperial Love), wie Eros von Euripides in der Andromeda „der Götter und der Menschen Herrscher“ genannt wurde, und „der goldne Pfeil, mit welchem er den Schwarm aller anderen Neigungen erlegt, um als einziger König im Herzen zu thronen“,[1]) stammt aus Ovid's Metamorphosen. Die Macht der Liebe wird von Biron mit der geistreichsten Beredsamkeit gepriesen, die Eigenschaften der Götter und Heroen werden ihr beigelegt, ja „aller Götter Chor, wenn Liebe spricht, wiegt mit süsser Harmonie den Himmel ein“.[2]) Wie sollten bei solcher Macht die Genossen Biron's in ihrem erotischen Ritterkampfe nicht den Sanct Cupido [3]) zur Parole nehmen? Schon auf dem Gebiete ernster Betrachtung werden seine Functionen mit modernen Verhältnissen in Verbindung gebracht, wie wenn ein versiegelter Brief der Imogen, wie sie meint, des jungen Amor Grüsse bringt.[4]) Die widersprechenden Eigenschaften, welche Cupido selbst der Liebe beilegt, werden auch von Romeo (1, 1) mit melancholischem Witze hervorgehoben: ihm ist sie Bleischwinge, lichter Rauch, kalte Glut, krankes Wohlsein, stets wacher Schlaf, der stets sich widerspricht. Mit solchem Widerspruch bezeichnet der Humorist Biron auch die Gestalt des Amor, er ist ihm ein Riesenzwerg, ein altes Kind.[5]) In den beiden Dramen Verlorne Liebesmühe und Viel Lärmen um Nichts ist Amor durch den Humor Biron's und Beatricens mit genialem Uebermuth in die bei weitem reichste Fülle moderner Beziehungen gebracht: ein Lustspielcharakter ist er nach Biron „Regent der Liebesreime, Herr verschränkter Arme, gesalbter Souverän der Aengst' und Seufzer, Lehnsherr der Tagedieb' und Malkontenten, gefürchteter Fürst der Schürzen, König der Lätze, alleiniger Imperator und Feldhauptmann der Kirchenzuchtvögte.[6]) Schon Lilly wusste von der Mannigfaltigkeit und verschiedenen Wirkung seiner Pfeile zu erzählen; bei Shakespeare ist der Schütze Cupido

---

[1]) Was ihr wollt 1, 1.

[2]) Verlorne Liebesmühe 4, 3. Gildemeister p. 64.

[3]) Verlorne Liebesmühe 4, 3.

[4]) Cymbeline 3, 2.

[5]) Verlorne Liebesmühe 3, 1.

[6]) Verlorne Liebesmühe 3, 1. Gildemeister p. 40.

in ungleich gewagtere Situation gebracht; nach Beatricens Scherze (Viel Lärmen um Nichts 1, 4) hat Benedict in „Messina seinen Zettel angeschlagen und den Cupido auf Liebespfeile gefordert"; nach des Don Pedro Meinung (3, 2) hat er dem Cupido zwei- oder dreimal die Bogensehne zerschnitten und der kleine Mordbube wagt nicht mehr auf ihn zu schiessen. Indessen hat Cupido sich durch seine Virtuosität im Schiessen von Merkutio den Beinamen Adam (von dem in Balladen gefeierten Schützen Adam Bell) erworben.[1]) Merkutio (1, 4) vergleicht seinen Bogen mit einem bunt bemalten, aus Latten geschnitzten Tartarenbogen; noch kühner trägt er durch Biron's Witz weite Beinkleider: „Reime sind der Besatz an des üppigen Cupido Hose".[2]) Zu seinem weiteren Apparate gehört auch ein Galgen,[3]) aber dieser Umstand erspart ihm nicht, von Katharina ein ungerathener Galgenstrick (gallows) genannt zu werden. — Solche Anschauungen, wie die ähnlichen nur minder kühnen und weniger ausgeführten bei Lilly, wird Niemand bei den Alten suchen; ebenso wenig die Behandlung, welche die Fortuna der Alten von der Leidenschaft, wie von dem Witze erfährt. Schon ihre Haupteigenschaft, die Unzuverlässigkeit, erscheint in höchst individuellen Formen; durch ihre Untreue ist die launenhafte Dame, die ihre Ritter, ihre Soldaten, ihre Lieblinge, ihre Narren, ihre Haushofmeister hat, verführt, verbuhlt und empfängt die entsprechenden Bezeichnungen.[4]) Dem Pistol ist sie eine Knickerin (huswife Heinr. V, 5, 2, Del. p. 114); der Anna in Heinrich VIII. (2, 3) ein Störenfried (quarrel). Das Rad der Fortuna, bei den bombastischen Phrasengeistern wie Pistol besonders beliebt, wird mit seinen Speichen und Felgen im Hamlet (2, 2) genannt; zu ihrer Bekleidung gehört eine Mütze (Güldenstern im Hamlet 2, 2: Wir sind der Knopf nicht von Fortuna's Mütze); ihre Augen werden mit einem Kopftuche (muffler, Heinrich V, 3, 6, Del. p. 68, not. 6) verhüllt. Die Geräthe, die der Witz ihr zuschreibt, wobei die „stinkende" Metapher nicht fehlt und die Fortuna

---

[1]) Young Adam Cupid; Delius, Romeo und Julie 2, 1, p. 45, not. 6. Ueber den „Hasenfinder" vergl. Schmidt und Ulrici zu Viel Lärmen um Nichts, p. 248.

[2]) Verlorne Liebesmühe 4, 3.

[3]) Delius zu Love's Labour's Lost 4, 3, p. 50, not. 10.

[4]) Lear 2, 4, Delius p. 59: Fortune, that arrant whore Hamlet 2, 2: thou strumpet Fortune. Die Stellen der anderen Bezeichnungen stehen König Johann 3, 1, Del. p. 49: her humorous ladyship; 3, 1, Del. p. 47; Hamlet 3, 2, privates (Soldaten), vergl. jedoch Elze, Hamlet §. 81 p. 159; Lear 4, 6, Delius p. 116, not. 68; Heinrich IV, 5, 3, Del. p. 112.

ihrer antiken Plastik noch niederländischer entkleidet ist als Venus bei Lilly, mag man in der Hauptstelle in Ende gut, Alles gut (5, 2) nachlesen, wo Lafeu gegen die übelriechenden Anklagen Parolles', der von ihr gekratzt zu sein erklärt, ihre Ehre rettet, sie eine gute Dame *(a good Lady)* nennt und erklärt, dass es zu spät sei, ihr die Nägel zu verschneiden. — Diese individualisirende Behandlung des Antiken wird auch anderen Gottheiten zu Theil: unter vielen Beispielen denke man an den Raufer Boreas in Troilus und Cressida; Macbeth heisst Bellona's Bräutigam, wie Parolles in Ende gut, Alles gut (2, 2) sagt: „Mars sei vernarrt in euch als seine Zöglinge" (Ἀρηΐφιλος). Mit leidenschaftlicher Steigerung antiker Vorstellungen will Percy (Heinrich IV, I, 4, 1) „Opfer der glutäugigen Jungfrau des dampfigen Krieges heiss und blutend bringen, der ehrne Mars soll auf dem Altar sitzen bis an den Hals im Blut". Den individuellsten Reiz erhalten auch diese Anschauungen durch die Verbindung mit ganz modernen Verhältnissen. „Der Krieg mit grimmigem Antlitz *(grim-visag'd war)*, heisst es in Richard III. (1, 1), hat seine Stirn entrunzelt, und statt auf hohem, erzgeschirrtem Ross die Seelen droh'nder Gegner zu erschrecken, hüpft er behend in einer Dame Zimmer nach üppigem Gefallen einer Laute." Will man den poetischen Individualismus dieser Stelle recht geniessen, so vergleiche man die viel schwächeren Anschauungen Lilly's in einer Stelle im Drama Campaspe (2, 2, p. 110), welche nach Fairholt's Meinung (1, p. 287) Shakespeare vorgeschwebt hat. Hephästion wirft Alexander vor: „Ist nicht der kriegerische Lärm der Trommeln und Trompeten zum sanften Tönen der Lyra und Laute geworden? das Gewieher geschirrter Rosse, dessen Stärke die Luft mit Schrecken erfüllte, deren Athem die Sonne mit Dampf umwölkte, in zärtliche Töne und verliebte Blicke verwandelt?" Wie hier hat Shakespeare auch sonst die individualisirenden Ausdrücke Lilly's gesteigert; wir sahen, dass bei Lilly Cupido mit Sir angeredet wird, wie Ceres mit Madame, und die Natur „dame Nature" genannt wird; Shakespeare geht noch weiter, bei ihm wird von dem Witze Biron's Amor mit dem ehrwürdigen Titel Dan (= Master) bezeichnet [1]) und Nerissa im Kaufmann von Venedig 2, 9, richtet ihre Wünsche an Lord Love. Dass Fortuna nicht bloss mit lady, sondern auch mit housewife, [2]) die Venus mit gossip bezeichnet wird, erwähnten wir; die letztere Be-

---

[1]) Love's Labour's Lost 3, 1, Del. p. 37, not. 35.

[2]) Vergl. As you like it 1, 2 (Del. p. 24, not. 4).

zeichnung wird auch der Fama (report) im Kaufmann von Venedig 3, 1, zu Theil.

Die frische Freude an den Stoffen, Erscheinungen und Formen des klassischen Alterthums, welche Shakespeare's Zeitalter charakterisirt, trat, wie wir sahen, bei Lilly in der Verwendung des Antiken zu plastischer Darstellung, bildlicher Rede ohne Mässigung, zum Theil kritiklos und mechanisch hervor; bei Shakespeare können wir in den Tragödien der ersten Zeit, wie Titus Andronicus, Heinrich VI., dieselbe Erfahrung machen. Der ununterbrochen fortschreitende Dichter gewann auch hier bald geschmackvolle Sicherheit, und eine mechanische Benutzung des Antiken zu Bild und Gleichniss verschwindet in der originalen Vertiefung, mit welcher der malerische Individualismus [1]) Shakespeare's den antiken Stoff behandelt. Plastischen Elementen der Alten gab er eine farbenreiche, vertiefte Fülle. Die plastische Einfachheit und Grösse, mit welcher Homer, an Göttergestalten erinnernd, die Erscheinung des Agamemnon zeichnet, [2]) konnte einem Dichter nicht verborgen bleiben, welcher, wie Shakespeare, ein so offenes Auge für plastische Formen und eine so hervorragende Fähigkeit, sie zu bilden, besass. In ähnlichen Anschauungen beschreibt Imogen die Gestalt ihres Posthumus: „das ist des Kriegsgottes Schenkel und der Fuss Mercur's, der Arm des Herkules — doch sein Jovishaupt — Mord auch im Himmel? — es ist weg". [3]) Die schmerzliche Liebe Hamlet's zu dem verrätherisch entrissenen Vater hatte sich mit der homerischen Einfachheit nicht begnügt, sondern das Antike individualisirend mit farbenreichen Zügen vertieft: „seht, welche Anmuth", sagt Hamlet (3, 4) zu seiner Mutter, das Bildniss des Vaters schildernd, „wohnt auf diesen Brau'n: Apollo's Locken, Jovis hohe Stirn, ein Aug' wie Mars zum Drohn und zum Gebieten, des Götterherolds Stellung, wenn er eben sich niederschwingt auf himmelküssende Höh'n". — Es ist ein reizender Zug in der Erzählung Ovid's (Met. 5, 398 fg.) vom Raube der Proserpina, dass die erschreckte Göttin die gesammelten Blumen verliert und kindlichen Sinnes auch über diesen Verlust heftigen Schmerz empfindet. Shakespeare, der wie die antiken Dichter eine

---

[1]) Ein überaus vielsagender Ausdruck Friedrich Vischers in der Aesthetik.

[2]) Ilias 2, 478 fg.:

Zugleich mit den Anderen Fürst Agamemnon,
Aehnlich an Augen und Haupte dem donnererfreuten Kronion,
Ares am Gürtel und oben an mächtiger Brust dem Poseidon.

[3]) Cymbeline, übers. von Gildemeister 4, 2, p. 91.

Fülle sinnvoller und anmuthiger Bilder und Gleichnisse aus der Pflanzenwelt schöpft, hat sich Ovid's schöne Darstellung nicht entgehen lassen. Aus Perdita's schönem Munde muthet die Erinnerung an jene Blumen aus Henna's anmuthigen Fluren ganz besonders an. Aber ihre Worte erweitern individualisirend die ovidische Darstellung. Ovid hatte nur weisse Lilien und Veilchen genannt; Perdita's Wunsch fügt andere Blumen hinzu; der mythische Ton klingt in ihrer Phantasie fort zu mythischer Weiterbildung: die Veilchen sind ihr „dunkel, doch reizender als Juno's Augenlieder und als Cytherens Athem; die blassen Primeln sterben ihr dahin, ehe sie Phöbus in seiner Stärke schaun"; auch der Wind ist ihr wie ein antiker Gott, welcher empfindet: sie wünscht sich „Narcissen, die kommen eh' die Schwalb' es wagt, den Märzwind durch Lieblichkeit bezaubernd".[1])

Die plastisch schönen Vorstellungen der antiken Mythologie, von griechischen und römischen Dichtern mit Freuden ergriffen und mit Liebe ausgebildet, jene Neigung durch Anschauungen vom Sonnengotte und seinem Gespann die Jahres- und Tageszeiten zu bezeichnen, hat Shakespeare mit Vorliebe sich angeeignet, aber mit fruchtbarer Selbständigkeit verknüpft[2]) oder malerisch erweitert; wohl bei keinem Alten möchte gelesen werden, dass Phöbus sein Gespann aus den Quellen tränkt, die in Blumenkelchen fliessen (Cymbeline 2, 3), oder dass der Arme wie ein Trabant vor Phoebus Augen schwitzt, die ganze Nacht dann in Elysium schläft, am nächsten Tag aufsteht mit der Dämmerung und Hyperion zu seinen Pferden hilft (Heinrich V, 4, 1), oder dass dem Sonnengotte ein gieriger Allerweltskuss (Cymbeline, Gildemeister p. 64) zugeschrieben wird.

In reicher Benutzung antiker Verhältnisse und Mythologie ist Shakespeare Lilly ähnlich und anderen Zeitgenossen; in der genialen, selbständig poetischen Benutzung lässt er alle weit hinter sich zurück. In grossem Umfange ist dies wahrnehmbar, wenn Shakespeare Bilder antiken Stoffes zur Begleitung und Erhöhung von Stimmungen verwendet. Die kritiklose Art, wie Lilly verfährt, tritt stark genug hervor, wenn Euphues in Lilly's Roman seine verwerfliche Liebe zu Lucilla mit dem Vorgange antiker Götter vertheidigt. „Liebe kennt keine Gesetze", ruft er aus: „verwandelte sich Jupiter nicht in die Gestalt Amphitrio's, um Alcmene zu umarmen?

---

[1]) Wintermärchen, übersetzt von Gildemeister 4, 3, p. 64.

[2]) Ende gut, Alles gut, übersetzt von G. Herwegh, 2, 1, p. 29.

n die Gestalt eines Schwans aus Liebe zu Leda? in einen Stier, ım Io zu täuschen; in einen Goldregen, um Danae zu gewinnen? Verwandelte sich Neptun nicht in einen Stier, einen Widder, in inen Delphin, einzig aus Liebe zu denen, nach welchen ihn gelüstete? Verwandelte sich Apollo nicht in einen Schäfer, einen Vogel, einen Löwen aus Verlangen seine kranke Sehnsucht zu heilen? Wenn die Götter es nicht für verächtlich hielten, Thiere zu werden, um den Gegenstand ihrer Liebe zu erlangen, soll Euphues so ängstlich sein n der Veränderung seines Wesens, um seine Dame zu gewinnen. Nein, nein: wer sich in der Liebe nicht verstellen kann, ist nicht verth zu leben. Ich bin der Meinung, dass Macht und Bosheit, Täuschung und Verrath, Meineid und Ruchlosigkeit gesetzmässig kann begangen werden in der Liebe, welche gesetzlos ist.[1]) Nicht so ruchlos ist die Moral des Dorastus in Robert Greene's Erzählung „Pandosto, der Triumph der Zeit". Aber auch er, ein Prinz, sucht seine Beschämung über die Liebe zur Schäferstochter, sowie seine Verkleidung mit den „grossen Vorbildern" zu rechtfertigen, welche hm die antiken Götter boten. „O Liebe", ruft er aus, „welchen ılbernen Narren hast du aus mir gemacht! Doch warum soll ich nich dieser Verkleidung schämen? Stiegen nicht die himmlischen Götter zur Erde herab und verwandelten ihre herrliche Gestalt um ler Liebe willen? Liebe schuf Jupiter zum Stier um, den Neptun zum Widder und den Apollo gleich mir zum Hirten. Fügten sich lenn die Götter der alleszwingenden Gewalt, wie darf ich, ein Sterblicher, mich ihr widersetzen?"[2]) Dunlop behauptet, Shakespeare ıabe die Prosa Greene's im Wintermärchen (4, 3) nur versificirt.[3]) Er vergass, dass die Erwähnung der antiken Gottheiten im Wintermärchen, allerdings durch Greene's Vorgang veranlasst, einer Stimmung dient. Es ist die heitere Stimmung eines Maskenspiels beim Schafschurfest. Während der Prinz Florizel in Hirtentracht erscheint, st die vermeintliche Schäferstochter Perdita zur Flora geworden, „wie sie im Lenz hervorblickt.[4]) Diese Schafschur ist wie ein

[1]) Arber, Euphues p. 93.

[2]) Delius, The Winter's Tale p. XIV fg. — Simrock, die Quellen des Shakespeare, Bonn 1870, 2, p. 63. Eine ähnliche Selbstdefension hatte der Prinz schon früher vor er Verkleidung vorgebracht: „Jupiter musste Danaen huldigen; der leuchtende Apollo arb um die unerbittliche Daphne; diese waren sterbliche Schönheiten und sie waren Götter: warum soll denn ich, obgleich ein Prinz, nicht eine Schäferin lieben?" Simrock 2, p. 56.

[3]) Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt von F. Liebrecht, Berlin 1851, p. 435.

[4]) Wintermärchen, übersetzt von Gildemeister, 4, 3, p. 61.

[illegible] der Flurengötter und Perdita die Königin". Nicht ein von ihm verworfenes Thun will Florizel durch das Vorbild der Götter rechtfertigen, wie Dorastus und der freche Euphues; dass Jupiter, Neptun sich verwandelten, dass der „goldne Apollo im Flammenmantel" ein armer Schäfer ward wie Florizel, ist ein Gleichniss, welches dem heiteren Spiel der „Mummerei" dient. — In tieferem Sinne müssen dem Ausdrucke einer **Stimmung** die antiken Reminiscenzen in Romeo und Julie dienen. Die liebevolle Sehnsucht Juliens, die mit Romeo durch Lorenzo vermählt ist, wünscht die Nacht herbei in dem berühmten Monologe: „Hinab, du flammenhufiges Gespann zu Phöbus Wohnung" (3, 2). Auch Lilly hat eine ähnliche Situation. Sie ist an zwei Personen vertheilt. In der „Frau im Monde" 4, 1), 1597 im Druck erschienen, wünscht Melos in leidenschaftlicher Liebe zu Pandora in einer ähnlichen Wendung wie Julie den Untergang der Sonne:[1])

> Geh unter, Sonne! Phöbus flieh! o flieh!
> Mein schneller Sinn beschwinge dein Gespann,
> Sänkest du jetzt in Thetis' Azurarm;
> Ich käme dann jetzt an Pandora's Brust.

Dann tritt Iphikles auf und redet, von gleicher Leidenschaft für Pandora entzündet, ähnlich wie Julie, die Nacht an:

> Warum erschuf doch Jupiter den Tag?
> Süss ist die Nacht, wenn jedes Wesen schläft.
> Komm Nacht, komm holde Nacht, ich wart' auf Dich.

In Juliens Monologe (3, 2) erhöhen alle antiken Beziehungen die Stimmung. Die liebende Ungeduld prägt sich in dem Wunsche aus, dass Phaethon Lenker der Sonnenrosse sein möge: ihre Stimmung ist aber auch von dem Geheimniss beherrscht; ihre Ehe mit Romeo ist eine geheime, dem Wissen der Welt entzogene. Darum soll auch Amor (Runaway) seine Augen schliessen.[2]) Bei dem an-

---

[1]) Fairholt, The Dramatic Works of John Lilly 2, p. 197.

[2]) Spread thy close curtain, love-performing Night!
That Runaway's eyes may wink: —

Dass unter Runaway der Liebesgott Cupido zu verstehen ist, hat Halpin, Shakespeare Society's Papers II, p. 14 fg., gezeigt. Den Hauptinhalt der Abhandlung hat Ulrici in seiner trefflichen Ausgabe von Romeo und Julie, Halle 1853, p. 114 fg. mitgetheilt. Der Monolog ist epithalamische Poesie, wie Halpin ausführlich nachweist, vgl. Herrigs Archiv für neuere Sprachen 16, p. 432 fg. Wir betonen hier nur das Wort Runaway mit Hinweisung auf Stellen Lilly's, welche in Sapho und Phao und in der Gallathea vorkommen. Die beiden Dramen sind 1584 und 1592 im Druck erschienen, waren also Shakespeare bekannt. In dem ersteren sagt Venus zu Cupido, der ihr zur Sapho

tiken Bilde verweilt sie, wenn sie von dem blinden Cupido *(if Love be blind)* redet. Mit ihrem Geheimniss ist die Nacht im liebevollen Bunde; für Juliens Empfindung nicht eine Zeit, sondern eine theilnehmende schützende Person. Man kann die wunderbar schöne Anrede Juliens an die Nacht nicht lesen, ohne an Stellen der Alten zu denken, in welchen die Nacht in plastischer Erscheinung als Göttin dargestellt ist; diese antike Plastik hat Shakespeare mit malerischer Vertiefung ausgeführt, um die in dem Monologe herrschende Stimmung auf ihre Höhe zu führen. — In die Nacht treten wir auch in dem fünften Akte des Kaufmanns von Venedig ein; es ist ein Stimmungsgedicht der reinsten Art. Die gehobenen Wogen des Gemüths sollen sich beruhigen; der Friede der Natur, die weiche Milde des Mondlichts, „das auf dem Hügel schläft", „die Mondgöttin, bei Endymion ruhend, die nicht aufgeweckt sein will", musikalische Harmonien erwecken das Phantasieleben der Seele, die poetische Stimmung. Sie wird eingeleitet und erhöht durch Erinnerung an geliebte antike Sagen, an Geschicke liebender Personen, deren Geschichte durch den Dichter noch charakteristisch belebt wird. An dem Meeresufer in solcher Nacht sehen wir Dido; eine Weide in ihrer Hand steht sie am wilden Strande, dem treulosen Aeneas zur Rückkehr nach Carthago winkend. Zu dieser Stelle bemerkte Steevens,[1]) dass die Weide in Dido's Hand beweise, Shakespeare sei kein Leser der Klassiker gewesen; er vergass, dass der Dichter die Alten nicht mit der Treue eines Sklaven benutzte, sondern in freier Selbständigkeit durch die Weide, das Symbol verlassener Liebe, einen tieferen Blick in das Herz der verlassenen Königin eröffnete. Es ist gewiss, dass Troilus, wie er von den Mauern Troja's seine Seele zu den Zelten der Griechen um Cressida's willen hinseufzt, eine andere Teichoskopie, von Chaucer vorgebildet war;[2]) die übrigen antiken Gestalten der Stelle waren dem

---

entlaufen ist (5, 2 Fairholt p. 211): Was euch betrifft, Herr Knabe, so will ich euch weglaufen lehren (I will teach you how to run away). In der Gallathea (2, 2 Fairholt 1, p. 232) ist Cupido ebenfalls seiner Mutter entlaufen, er will einige Tyrannei in Wäldern gegen Nymphen der Diana üben und sie zu thörichter Liebe treiben: „das", sagt er, „soll meine Entschuldigung für mein Davonlaufen sein (for running away)". Runaway, ursprünglich ein Epitheton, dann zur Namensbezeichnung des Cupido geworden, wie so viele Epitheta der Götter bei Homer als Namen gelten, kommt als Name des Cupido schon bei Heywood vor, vergl. Halpin in Herrigs Archiv 16, p. 438.

[1]) The Plays of William Shakespeare. London 1785, 3, p. 245.

[2]) Knight, Studies of Shakespeare, p. 389.

Dichter durch die Alten selbst bekannt, von seiner modern beseelten Harfe tönten die antiken Erinnerungen in neuen Stimmungsharmonien.

Bei Lilly, sahen wir, sind die antiken Citate, Bilder, Vergleichungen wo möglich allen Personen ohne Kritik und Charakteristik gegeben: in Shakespeare's reifer und durchgebildeter Dichtung machen sie einen Bestandtheil des Charakters der Personen aus. Was man gesagt hat, dass jedes Stück von Shakespeare sein besonderes Klima, seine bestimmte Jahreszeit und seine localen Eigenthümlichkeiten habe, das lässt sich auch von der Sprache dieser Dichtungen behaupten. Sie ist den Personen so eigenartig und individuell wie ihr Charakter. Am schroffsten treten die Gegensätze der Ausdrucksweise in den Charakteren Shylock's und Portia's, so wie der Personen, die in den Kreis derselben treten, im Kaufmann von Venedig gegen einander auf. In Shylock's Sprache kommt keine Anspielung auf Antikes, keine Reminiscenz aus dem klassischen Alterthum vor: seine Bilder sind alttestamentlich oder sie steigen herab in die niedrige Sphäre des gewöhnlichen Lebens. Mit welcher Sicherheit in der sprachlichen Charakteristik der Dichter verfuhr, mag man an der Ausdrucksweise des Barabas in Marlowe's Juden von Malta wahrnehmen. Barabas vergleicht seine Liebe zu seiner Tochter mit Agamemnon's Liebe zu Iphigenia; er citirt spanische und lateinische Stellen, wenn es auch solche sind, die seine Gesinnung aussprechen, wie Ego mihimet sum semper proximus. Wenn Shakespeare, wie K. Elze vortrefflich dargethan hat, bei der Zeichnung Shylock's eine Einwirkung durch den Juden Barabas erfahren hat, so ist die feine Selbständigkeit auch in dem, was er vermied, zu erkennen. Auf Portia's und Bassanio's Gestalten ruht der heitere Glanz der Renaissance. Der vornehmen, reichen, gebildeten Italienerin steht die Poesie nahe und hat ihrer humanen Bildung einen reizenden Duft verliehen. Die orpheische Kunst ist in Portia's Gärten so heimisch, wie Shylock die „Ohren seines Hauses", die Fenster, den musikalischen Tönen verschliesst. Die antiken Dichter, die lateinischen insbesondere, in dem Zeitalter der Renaissance die allgemeine Liebe der Gebildeten, hatten auch in Belmont eine Stätte der Verehrung, eine erziehende Kraft. Portia spricht, wie sie selbst sagt, französisch und lateinisch; nicht, dass sie den Ungeschmack in Lilly's Dramen theilte, wo alle, auch die Damen, in lateinischen Citaten glänzen wollen, aber in ihrer so mannigfach bewegten Sprache, die eine Tonleiter vom empfundenen Ausdruck des Erhabenen und Leidenschaftlichen bis zum geistreichen, witzigen Spiele

mit Worten umfasst, tönt uns mit Recht das ihr vertraute Element antiker Anschauungen, Bilder und Gleichnisse entgegen, die nicht auf der Oberfläche liegen, sondern das Gepräge der Sinnigkeit und Gewähltheit tragen. In ihrem Kreise ist diese Bildung ein Erkennungszeichen; die Bassanio und Gratiano kommen sich vor wie die Jasons, die das goldne Vliess gewannen; der sinnende reflectirende Ernst, der den Schein von der Wahrheit trennt, die heitere, geistreiche Geschwätzigkeit, die sich vordrängt, beide erhalten durch die Beziehungen auf das Antike im bildlichen Ausdruck charakteristische Gestalt. — In seinen Quellen fand Shakespeare die antike Bildlichkeit, in welcher Julie sich oft bewegt und unter anderem von Jupiter sagt, er lache des Meineids der Verliebten, so wenig wie die ähnliche Neigung Imogen's und Hamlet's, ihren Reden durch Beziehungen auf das Antike eine bestimmte Färbung zu geben. Es ist für die Bildung Imogen's charakteristisch, dass die Geräthe und der Schmuck ihres Schlafzimmers antike Kunstwerke sind, „die Feuerböcke zwei blinde Liebesgötter von Silber, auf den Zehen schwebend, gestützt auf Fackeln, das Kaminstück eine badende Diana, der Teppich an der Wand aus Seid' und Silber, die Geschichte drauf Kleopatra, die ihren Römer trifft, der Cydnus überschwellend aus den Ufern vom Schwarm der Barken oder Stolz“; es ist für Imogen's Bildungsneigungen charakteristisch, dass sie zu ihrer Unterhaltung Ovid liest, denn bei der Erzählung von Tereus und Philomele haben wir an die Metamorphosen zu denken.[1]) Bei solchen Neigungen sind die antiken Bilder in Imogen's Rede aus ihrem eigensten Wesen geschöpft, wie dasselbe unter ganz anderen Verhältnissen von Hamlet gilt. Gelehrsamkeit und tief gehende Bildung sind neben vielen anderen Eigenschaften in ihm hervorragender vertreten, als die Gabe des Handelns im rechten Augenblick; bei dem Satiriker, aus dessen Buche er dem Polonius beissende Mittheilungen macht, darf man auch wegen des verwandten Inhalts an Juvenal denken, aus welchem auch andere Stellen in seine Rede übergegangen zu sein scheinen.[2]) Ein tiefer Kenner der dramatischen Literatur liebt er mit bevorzugendem Geschmack Dichtungen, die nach klassischem Muster gebildet sind, und das Drama von Priamus und Hecuba's tragischem Geschick erfährt auch wegen des Antiken seine Bewunderung.[3]) So

---

[1]) Cymbeline, übers. von Gildemeister, 2, 4, p. 45; 2, 2, p. 35.

[2]) Die Belege bei K. Elze, Shakespeare's Hamlet, Commentar §. 78, 79, 222.

[3]) Vgl. K. Elze a. a. O. §. 93, p. 174.

bilden in Lear's Charakter heidnische Gesinnungen einen Grundzug, seine mythologischen Anschauungen sind keine heidnischen „Redeblumen", sondern für den Kern seines Wesens so wichtig, wie die Liebe zu antiken Bildern, Gleichnissen, Anführungen, Ausdrücken [1]) bei Hamlet. [2])

---

[1]) Vergl. Tschischwitz, Shakespeare's Hamlet, Halle 1869, 2, 2, p. 80, Anmerkung 5.

[2]) Der zweite Theil dieser Abhandlung wird im nächsten Jahrgange folgen.
D. Red.

Ein spanischer Shakespeare-Kritiker.

Von

Clara Biller.

Wenn es vielleicht gewagt erscheint, ein Urtheil, das vor einem halben Jahrhundert schon ausgeklungen, noch einmal wach zu rufen, so sei unsre Entschuldigung, dass wir im Alten hier etwas Neues, weil Wenigen Bekanntes, zu bringen glauben. Um eine unbefangene Meinung über Shakespeare überhaupt noch zu hören, müssen wir ja auch zurück schreiten in die Zeit, da die Ansichten über ihn sich noch nicht geklärt und er der Kritik noch zugänglicher war. Jetzt hat die einstimmige, tiefbegründete Huldigung ihn längst über alle Angriffe erhoben und ihm einen Thron errichtet, der fester steht als alle Throne, die am irdischen Boden haften. Commentare und Erläuterungen zu seinen Werken sind noch möglich, der maassgebenden Beurtheilung sind sie aber längst entrückt.

Der Spanier Moratin hat das Verdienst, der erste, soviel uns bekannt, bis jetzt auch der einzige gewesen zu sein, der einen Versuch gemacht, Shakespeare bei seinen Landsleuten einzuführen, indem er den Hamlet übersetzte. Ein Schauspieler, Maignez, der den Talma in Paris studiert und ihm später fast verglichen werden konnte, hatte zwar noch vor ihm eine Bearbeitung des Othello auf die Bühne gebracht, doch verdient sie als literarisches Produkt keine Beachtung.[1]) Wäre Moratin in Spanien geblieben, so würde auch die Uebersetzung des Hamlet kaum geschrieben worden sein, denn

[1]) Sollte dies dieselbe Bearbeitung sein, in welcher der Othello im vorigen Jahre auf dem Teatro de la Alhambra zu Madrid mit Erfolg gegeben worden ist, so hätte sie sich jedenfalls lange auf den Brettern erhalten. D. Red.

die Pyrenäen waren damals und sind zum Theil noch ein starkes Bollwerk für fremde Kunst und Wissenschaft, und den Ketzern und ihrem Gefolge haben sie den Pass besonders schwer gemacht. Ein längerer Aufenthalt in Paris, wo Moratin auch 1828 starb, führten den Spanier aber bei fremden Dichtern und in fremde Dichtung ein; einige freie Bearbeitungen Molière'scher Stücke und die Uebersetzung des Hamlet waren die Früchte. Der Ton der Ueberlegenheit, den er in den Anmerkungen zu der letztern dem Britten gegenüber anschlägt, die Gönnermiene, mit der er ihn da und dort einer Anerkennung würdigt, berühren uns unangenehm, und doch dürfen wir sie ihm nicht zu hoch anrechnen, weil sie durch die Verhältnisse entschuldigt werden. Moratin war selbst als Dramatiker mit glänzendem Erfolge aufgetreten; seine Landsleute verglichen ihn nicht nur mit Molière, nein sie stellten ihn weit über denselben. In jener Periode des Verfalls und der Vernachlässigung, in der sich das spanische Theater befand, musste auch eine mittelmässige Kraft mit Freude begrüsst werden, weil sie Zeugniss ablegte, dass die dramatische Kunst überhaupt noch fähig, Keime zu treiben. Uns, die wir nicht mit nationaler Parteilichkeit auf seine Produkte schauen, als deren vorzüglichste: el si de las niñas, el café, el baron gelten, uns erscheint seine Art verständig, aber abgeblasst und trocken. Seine „Leccion poetica", ein langes satirisches Gedicht, das von der spanischen Akademie gekrönt wurde, enthält sein poetisches Glaubensbekenntniss: die drei Einheiten sind ihm noch Gesetz, seinen Katechismus zieht er einer idealen Weltanschauung vor, und die historische Wahrheit stellt er noch über die poetische Gerechtigkeit. Seiner beschränkten ästhetischen Anschauungsweise musste Shakespeare darum als regellos und überschwänglich erscheinen. Ja man fühlt sich manchmal versucht, zu glauben, er habe sich nur so eingehend mit ihm beschäftigt, um ihn desto gründlicher vor dem Richterstuhle der strengen, formengläubigen Schule, der er anhing, verklagen zu können. Doppelt anerkennenswerth ist darum aber auch die Gewissenhaftigkeit, mit der er an die Arbeit geht und der Wunsch, seinem Widersacher gerecht zu werden, selbst wo er ihm nicht beipflichten kann. Er zeichnet sich darin vor den französischen Uebersetzern aus — ich rede nur von denen, welche zu seiner Zeit bekannt — namentlich vor Letourneur, welcher, ein leidenschaftlicher Gegner Racine's, diesem Shakespeare nur gegenüberstellte, um ihn mit dessen Genie zu stürzen, und der den Erfolg am besten zu erreichen glaubte, wenn er in naiver Weise diejenigen Stellen in den Werken seines Idols änderte, oder, beiläufig gesagt, auch ganz weg-

liess, deren allzugrelle Lichter er dem französischen Geschmacke für zuwider ansah. Moratin geht als ehrlicher Mann zu Werke. Freilich schneidet er dem gewaltigen Adler die Schwingen, aber nur, weil er selbst nichts vom Fliegen versteht; er kann ihm da oben nicht folgen und um ihn zu erklären muss er ihn zu sich herabziehen. Braucht er sonst eigenthümliche Bilder und Commentare — „Oder dass der Allmächtige nicht seine Kanone gerichtet gegen Selbstmord“ (ó el Todopoderoso no asestará el cañon contra el homicido de si mismo!) lässt er einmal den Hamlet klagen — so liegt's nicht an seinem guten Willen, sondern Shakespeare muss da büssen, wo die fremde Sprache dem Romanen einen Irrthum unterschiebt, der wohl in das Wörterbuch, nicht aber zugleich mit diesem in ihren Geist eindringen konnte. Seine Genauigkeit wird sogar oft zur peinlichen Wortverschwendung, wenn er dem Verständniss des Lesers mit Beifügungen und Ergänzungen zu Hülfe kommen möchte, wo die knappe Ausdrucksweise des Originals ihm den Sinn nicht deutlich genug zu erörtern scheint: those hands are not more like! übersetzt er z. B. mit: y es tan parecido á él, como lo son entre sí estas dos manos mias. Sechs Worte mit vierzehn! — Auf die Jamben lässt er sich nicht ein — er hat genug zu thun, um ihren Sinn im Original zu fassen, geschweige dass er sie noch übersetzte! Am besten gelingen ihm die Stellen, wo das Drama in ungebundener Rede fliesst, oder wo, wie in Ophelia's Weisen, ein bequemes Versmaass seiner eignen Fertigkeit im Reimen entgegenkommt.

Doch nun genug unsrer Bemerkungen über Moratin und sein Werk, wir überlassen ihm nun selbst das Wort, auf dass er einen Mächtigeren damit richte.

„Die vorliegende Tragödie“, sagt Moratin in der Einleitung zu dem Stücke, „ist eine der besten William Shakespeare's, und zwar die, welche unter der regsten Theilnahme und unter dem grössten Beifalle des Publikums auf englischen Theatern aufgeführt wurde. Man begegnet hier einer grossen tragischen Handlung, welche sich von den ersten Scenen an durch wundersame Mittel vorbereitet, fähig, die Phantasie zu erhitzen und den Geist mit Schrecken und Entsetzen zu füllen. Einmal schreitet sie im belebten, raschen Schritte, dann stockt sie plötzlich, aufgehalten durch unnütze, schlecht zusammengefügte Episoden, welche nicht würdig sind, sich den gewaltigen Interessen und Empfindungen anzureihen, die uns darin vorgeführt werden. Manchmal schwingt sie sich zur Höhe der dem tragischen Stoffe gebührenden Begeisterung, dann wechselt sie ohne

Uebergang den Charakter, und die grossen Leidenschaften, würdig des Kothurns eines Sophokles, müssen den ordinärsten Wechselreden weichen, welche je die Lachlust des Pöbels gereizt haben. — Es kommt zur Entwicklung, und der Autor, statt die Fäden, die sich ohne innere Nothwendigkeit verwirrt, zu lösen, zerreisst sie jäh; er häuft die unwahrscheinlichsten Begebenheiten, die jede Illusion zerstören müssen, aufeinander, theilt das Interesse, entblösst den Dolch Melpomenens, um ihn mit dem Blute der Unschuldigen wie der Schuldigen zu tränken, ja er lässt an der Existenz einer gerechten Vorsehung zweifeln, indem er in entsetzlicher Katastrophe, die verbrecherische wie die reine kindliche Liebe, die treue Freundschaft, wie die Tyrannei, die grossmüthige Aufopferung, wie die kriecherische Verleumdung gleicher Rache opfert. Alles wird Schuld, Alles vermengt sich (se confunde) in gleichem Untergange. Dies ist kurz zusammengefasst die Tragödie des Hamlet, und dies ist der Charakter des Dramatikers Shakespeare überhaupt. Ob der Uebersetzer es verstanden hat, die Aufgabe zu lösen, welche er sich gestellt: ihn zu zeigen, wie er wirklich ist, ohne Fehler hinzuzufügen, aber auch ohne die zu bemänteln, die sein Werk enthält — darüber müssen die Kenner urtheilen. Um ihn gut zu übersetzen, genügt es nicht, die Sprache sich zu eigen zu machen in der das Werk geschrieben, noch die Umgestaltungen zu kennen, die zwei Jahrhunderte es erleiden liessen, nein, man muss sich selbst in Shakespeare's poetische Eigenthümlichkeiten versetzen, muss eins werden mit seinem dichterischen Charakter, muss mit ihm aufsteigen in seinen Verzückungen (raptos), muss sich mit ihm in seine Fehler stürzen, seine Geheimnisse errathen, man muss den Stimmen und Ausdrucksweisen, die sein alleiniger Wille hervorrief, die Kraft des Ausdrucks geben, welche er ihnen zu geben wünschte, und man muss einen Fremden, dessen eigner Styl bald leicht und melodisch, bald kraftvoll und erhaben, bald dunkel und überladen, nachlässig und ungeschickt (torpe), nicht das Produkt ein und derselben Feder scheint, in reinem guten Castilianisch reden lassen, einen Schriftsteller endlich, welcher die Nachforschungen (studios) vieler Schriftsteller seiner Nation erschöpfte, die es unternahmen, seine Werke zu beleuchten und zu erklären, ohne dass sie — nach ihrer eignen Meinung — erreicht, was sie erreichen wollten."

Im weiteren Verlaufe der Vorrede geht Moratin auf schon bestehende Uebersetzungen Shakespeare's ein; doch werden wir uns mit diesen weiter abliegenden Betrachtungen nicht aufhalten, um uns mit den Anmerkungen zu beschäftigen, mit welchen Moratin das

Drama begleitet und zwar hauptsächlich mit solchen, welche seine eigenthümliche Auffassung des englischen Dichters am schärfsten charakterisiren. Fern sei es von uns ihn anzugreifen, wo seine Polemik das uns lieb Gewordne verurtheilt. Erkennen wir vielmehr eine sorgfältige, auf fleissige Studien gegründete Arbeit an, auch wenn wir die Ueberzeugung nicht theilen können, die sie vertritt.

Gleich in der ersten Scene der Uebersetzung des Trauerspiels begegnen wir einem der schon erwähnten Missverständnisse, zu denen Moratin durch das fremde Idiom veranlasst wurde: I am sick at heart, ruft Francisco, und Moratin übersetzt: Yo estoy delicado del pecho (ich bin schwächlich auf der Brust). Er trägt es freilich dem Soldaten nicht nach, dass er eine weichliche Rede führt, desto mehr aber dem Dichter, dass er ihm kurz darauf die Worte in den Mund legt: Not a mouse stirring. „Ein natürlicher Ausruf für „einen Soldaten, aber wie weit von der tragischen Erhabenheit! „Es gehört wirklich viel Unwissenheit und viel Leidenschaft dazu, „um ihn, wie Home in seinen Elementen der Kritik, den Worten „Racine's in der Iphigenie vorzuziehen: „Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune!“ [1]) Der Geist kommt und Moratin empfängt den alten Dänen mit einem Grusse, der nicht grade allzuviel Achtung vor ihm verräth. „Die Erscheinung dieses Todten ist unfrucht„bar. Wenn die Einführung solcher Visionen nicht überhaupt und allge„mein verworfen wäre, so würde sie zum wenigsten erfordern, dass man „sie auf solche Scenen beschränkte, wo sie die ganze theatralische „Wirkung hervorrufen könnte, deren sie fähig ist. Wenn die Comödie „mit dem Auftreten eines Gespenstes beginnt, wie soll sie enden? „Was giebt es denn Schrecklicheres, das uns der Dichter noch vor„zuführen hätte? Warum erscheint der Geist nicht sogleich dem „Prinzen Hamlet? Steigt er aus dem Fegefeuer, um die Stunden zu „verschwenden und Schildwachen zu erschrecken? Wenn er wünscht, „dass sein Sohn ihn rächt, ist es nicht unvorsichtig, sich vor andern „und nicht vor diesem selbst sehen zu lassen? Es ist unglaublich, „dass eine Seele, die von der andern Welt kommt, sich so voll„ständig irren kann“.

Auch die weitere Unterhaltung der Wachen fällt der Strenge des spanischen Richters anheim. „Auf dem Theater“, ruft er ungeduldig, „wo die Zeit so kostbar ist, verlieren diese Soldaten sie „unnöthig mit ihren Plaudereien! Alles, was Horatio den Kameraden

---

[1]) Moratin stimmt in diesem Punkte durchaus mit Voltaire überein.

D. Red.

„erzählt, hat ja mit dem Trauerspiel auch gar nichts zu schaffen „und von diesem und nichts anderem darf hier gehandelt werden. — „*In the most high and palmy state of Rome,* sagt Horatio und es „ist wahr, er redet hier in einem der Tragödie würdigen Style, aber „es ist zu fürchten, dass Marcello und Bernardo nicht einmal wissen, „wer Cäsar gewesen, der zu ihrer Zeit ja noch nicht geboren war. Und „was den „feuchten Stern“ anlangt, dessen Einfluss Neptuns Reich „regiert, so kann man dreist versichern, dass sie auch nicht ein „Wort davon verstehen.“ — Und weiter: „Wie kann ein studirter „Mann wie Horatio, die Albernheiten glauben, die ein Bernardo, ein „Marcello ihm erzählen, ja gar noch ihren Reden beipflichten? „„Aber“, wendet er sich von der Dichtung zum Dichter, „all dies „war dem Pöbel von London zugedacht, den Shakespeare zu ver„pflichten wünschte, indem er ihm solche Märchen aufband. Der „dramatische Dichter hat aber nicht der Unwissenheit der Menge „zu schmeicheln, seine Pflicht ist vielmehr, das Laster zu rügen „und den Geist aufzuklären.“

Moratin streut hier einen Gemeinplatz als weise Lehre aus, und weise Lehren, auch wenn sie nicht am Orte sind, oder durch den Gebrauch am Gepräge verloren haben, treten immer mit einer gewissen Anmassung auf, und wissen sich zu behaupten. Vielleicht war's dem Spanier auch eine Genugthuung, den Fremden eines Fehlers zu zeihen, in den sein grosser Landsmann Lope de Vega nicht nur oft verfiel, sondern dessen er sich auch freimüthig und öffentlich anklagt. „Nicht als ob ich“ — schreibt Lope de Vega — „die Vor„schriften der Kunst, Gott sei Dank, nicht wüsste! Wer sie aber „beim Schreiben befolgen wollte, würde ohne Ruhm und Ansehen „untergehen müssen. Ich habe manchmal der Kunst gemäss ge„schrieben, die sehr wenige Leute kennen, wenn ich aber auf der „andern Seite jene Unförmlichkeiten erblickte, denen das Volk und „die Weiber nachlaufen, die diese unglückseligen Dinge sogar kano„nisiren, so bin ich auch Barbar geworden, so wie sie. So schliesse „ich denn, wenn ich ein Schauspiel schreibe, die Regeln unter sieben „Schlösser ein, und werfe Plautus und Terenz aus dem Hause, da„mit ihre Stimmen sich nicht gegen mich erheben, denn die Wahr„heit schreit selbst aus todten Büchern. Ich schreibe Stücke für „das Publikum, und da dieses sie bezahlt, so ist es ganz in der „Ordnung, dass man, um ihm zu gefallen, die Sprache der Thoren „mit ihm rede.“ *(Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias.)*

Doch kehren wir zu unserm Drama zurück. Der Palast öffnet [illegible] Pforten und der König, umgeben von seinem Hofstaate, er-

wähnt, nachdem er dem Tode seines Bruders ein kurzes Andenken gewidmet, des jungen Fortinbras und seiner kriegerischen Beziehungen zum Reiche. „Fortinbras und dieser Krieg“ — ruft Moratin — „haben aber nichts mit der Handlung des Dramas zu schaffen; For„tinbras, von dem so viel gesprochen wird, hat kaum sieben Verse im „vierten Akte zu sagen und die Todten im fünften zu begraben. „Er, die Gesandten Englands und Dänemarks, Rosenkranz und Guil„denstern, Reynaldo, Osrick, der Capitain, der Priester des Begräb„nisses, die Seeleute, die Soldaten des ersten Aktes, die Todten„gräber und das norwegische Heer — alles das ist unnöthig. Das „Bild ist überladen mit Figuren, welche die Hauptgruppe verdunkeln. „Bis jetzt ist ja von all den Personen, die auf die Bühne getreten, „noch nichts Wichtiges gesagt worden, dagegen Alles geschehen, die „Geduld des Hörers durch Weitläufigkeiten und Umwege zu er„schöpfen.“

Die nächste Anmerkung bringt Shakespeare ein Lob; man muss sagen, er wird nicht verwöhnt, aber so dann und wann eine kleine Aufmunterung kann nicht schaden. Der König hat gesprochen: *'Tis sweet and commendable in your nature &c.* und Moratin erklärt sich vollkommen damit einverstanden: „diese Rede ist voll wichtiger „Wahrheiten, ohne Wortgepränge und schlechtgewählte Bilder.“ Der König sagt dem Spanier überhaupt mehr zu, als der überspannte Hamlet, obgleich er diesen schon ein wenig zahm gemacht in der Uebersetzung, ihn zur Nüchternheit angehalten und ihm ein paar Redeblumen entwendet hat. Wenn er ihn aber allein trifft und die dunklen, unverständlichen Gedanken wirr um sein Hirn flattern noch ehe der Wind aus Nordwest weht und er ihm das Zeugniss einer fingirten Tollwuth ausstellen darf — dann wandelt den vernünftigen Kritiker ein Schauer an, und die Geduld droht ihm zu reissen. „Schwachheit, dein Name ist Weib!“ — ruft Hamlet, als Moratin ihn wieder unterbricht. Was verletzt ihn diesmal so, will er sich zum Ritter der geschmähten Frauenehre aufwerfen? O nein, hier steht der Spanier zum Engländer, nicht am Sinn, nur am Ausdruck haftet sein Tadel. „Wie man diese Worte auch wende, immer er„scheint die Wendung unpassend, um auszudrücken, dass die Frauen „schwach seien *(fragiles)*. Warum denn aber solch' falsche und „spitzfindige Umschreibung brauchen, um einem so einfachen Ge„danken Form zu geben?“ Noch mehr ereifert er sich bei dem folgenden Gleichniss: . . . *Or ere those shoes were old, with which she follow'd my poor father's body,* — „warum nicht dies lächerliche Bild „auslassen, wenn ihm ein zweites folgt — *like Niobe, all tears;* —

„welches denselben Gedanken, aber mit mehr Würde und Energie „ausdrückt? Warum? Weil Shakespeare von der Kunst nichts ver„stand, und nicht zu streichen wusste, einen andern Grund giebt's „nicht.“ *(Por que Shakespeare ignoraba el arte, y no sabia borrar. No puede ser otra la razon.)*

Wir übergehen nun einige unwichtige Bemerkungen, die sich den Gesprächen Hamlets und der Wachen auf der Terrasse anreihen, lassen Laertes sich vom Vater und der Schwester verabschieden, und Polonius über Opheliens Liebe Gericht halten. Bei dieser letzten Unterredung macht Moratin dem Dichter einen Vorwurf, der ihn selbst trifft, er übersetzt: *not to crack the wind of the poor phrase* mit: *por seguir la comenzada alusion* — um die angefangene Anspielung fortzusetzen, und sagt nun: „Was für Noth ist denn, sie „fortzusetzen, wenn's keine gab, sie anzufangen sei! Ist's nicht ein Irr„thum einem jungen Mädchen gute Lehren geben, und diese zwischen „Metaphern und Anspielungen so verstecken, dass sie dieselben wahr„scheinlich gar nicht verstehen kann? Man wird einwenden, dass „Polonius eine komische Person sei, aber ist's nicht ebenfalls ein Irr„thum *(error)*, lächerliche Figuren in ein Trauerspiel zu versetzen? „Und aus dem ganzen unnützen Wortschwall und Bildergepränge „entwickelt sich ja nur ein einziger Gedanke: dass Hamlets Liebe „weder wahr noch dauernd sei.“

Hamlet am Meere sieht den Geist: *Angels and ministers of grace defend us!* „Diese Rede ist voll Gewalt, voll Entsetzen und tragischer Erhabenheit“ ruft Moratin diesmal aus, ja es scheint, als übe sie sogar Einfluss auf seine eigne Feder, welche hier einmal die breite Redeweise verlässt, in der sie sich meist bewegt und — bis auf einen Rückfall am Schluss von Hamlets Worten, dem Original an Kraft des Ausdrucks fast gleich kommt. Diese Scene sagt dem Spanier überhaupt zu, er urtheilt darüber: „Hamlet will der Er„scheinung folgen, Horatio ihn zurückhalten; die Furcht Horatio's „ist gerechtfertigt, erschütternd sind die Gedanken, die sie ihm ein„flösst, aber Hamlet hat seinen Vater gesehen und keine Rücksicht „hält ihn ab, ihm zu folgen. — Was für eine Bewegung bemäch„tigt sich hier der Menge! Mit welch' stummer Besorgniss sehnt „man sich nach dem Ausgang! Hier vergisst man alle vorangegan„genen Fehlgriffe, hier siegt das Talent des Dichters: er hat mit „gewaltigem Zauber die Seelen der Menge berührt, welche staunend „ihm folgt.“ Da erscheint der Geist abermals und verwandelt des Kritikers kaum wachgerufene Theilnahme wieder in die alte Missstimmung. „Hamlet hat Recht, ihm (dem Geist) zuzurufen: *Haste*

„*me to know't,* — denn es ist ja ganz offenbar, dass das Gespenst „wieder von der Sache abschweift. Und diese Scene mehr wie jede „andre verlangt Schärfe und Präcision: keine Ausschmückung, sie „passt auch nicht zur Person, die redet; keine Reflexion, man über„lasse sie dem Publikum."

„Schreibtafel her, ich will mir's niederschreiben." — — — Was Moratin bei solchen eigenthümlichen Aeusserungen von Shakespeare's Genie empfunden haben muss, wird der am besten begreifen, welcher sich mit seinen eignen Werken bekannt gemacht hat. Wie bei einem ordentlichen Haushalter, hat da Alles seinen Platz: jede kleine Wirkung hat ihre kleine Ursache, nichts ist jäh, überraschend oder unbegründet. Was er nicht greifen kann, nicht nennen, nicht klassificiren — existirt ihm nicht, und Dinge, „von denen seine Schulweisheit nicht träumt" straft er mit spottender Verachtung. „Ist es nicht lächerlich", so ruft er aus „Hamlet an öder Statt zu „sehen, um Mitternacht und im Dunkeln, klappernd vor Frost und „Entsetzen, wie er seinen Bleistift und ein Notizbuch herausnimmt, „um mit grosser Hast die abgegriffne Wahrheit einzutragen, dass „ein Mann lächeln könne und doch ein Schurke sein? Was für eine „Zeit, was für ein Ort, um sich mit einfältigen Aufzeichnungen zu „beschäftigen! Und bei St. Patrick schwören! — Wie kann er's „denn, wenn dieser Heilige erst 1000 Jahre nach Hamlet lebte! „Da spricht man nun in diesem Stück von Engeln und Teufeln, von „Adam und Jesu Christo, der Jungfrau, dem heiligen Valentin, dem „jüngsten Gericht, der heiligen Schrift, dem heiligen Kreuz, dem „Fegefeuer, vom Fasten, dem Sonntag und der Hostie; und das „Schlimmste ist, dass unter Ausdrücke, welche dem Christenthum „eigen sind und moderne Personen voraussetzen, sich heidnische Ideen „mengen, woraus eine alberne Verwirrung entsteht. Dasselbe folgt, „wo es sich um profane Geschichte, um Sitten und Gebräuche han„delt. Alexander, Cäsar, Brutus, Roscius, Herodes und Nero lebten „später als Hamlet, zu dessen Zeit es weder Pulver noch Kanonen, „weder Minen noch Feuerschlünde, weder Herzogtitel noch Maje„stäten, Hoheiten, Schlaguhren, Wittenberger Studenten, Pilger oder „Klöster gab."

Sein Urtheil über die erste Scene des zweiten Aktes fasst Moratin in der Bemerkung zusammen: „Sie wird bei der Aufführ„rung weggelassen, ist auch überflüssig, gehört dem komischen „Genre an und fliesst über von wenig anständigen Ausdrücken". Er lässt's aber bei so allgemeiner Sentenz nicht bewenden, sondern richtet nun seine Worte wieder gegen den armen Polonius, der seinen

Witz wie immer freigebig zu Markte trägt. „Des Polonius Charakter „verläugnet sich nie: er ist ein lächerlicher Greis, ein eingebildeter, „intriguanter, unermüdlicher Schwätzer, bestimmt, die komische Rolle „in der Tragödie zu spielen. Diejenigen, welche darauf bestehen, „Shakespeare zu vertheidigen, selbst wenn er delirirte *(cuanto „deliró)*, sagen, dass der Charakter dieser Person gut durchgeführt „sei — und sie haben Recht; sie sagen ebenfalls, dass an Höfen „und in Palästen Ueberfluss von solchen lächerlichen Alten herrsche „— aber Figuren dieser Art gehören in ein Lustspiel *(entremés)*, „nicht in ein Trauerspiel. Gewaltige Affecte, welche dieses bewegen „sollen, grosse Ideen, von denen es erfüllt sein muss, und eine edle „und kräftige Ausdrucksweise, welche dem entsprechen soll, die Ein-„heit des Interesses, welches nicht zersplittert werden darf — — „alles dies verträgt sich schlecht mit den Albernheiten eines alten „Possenreissers. Es ist keine Entschuldigung, dass die Wirklichkeit „selbst uns diese Vereinigung des Unzusammengehörigen biete — „ein guter Dichter hat sie nicht nachzuahmen, wie sie wirklich ist, „sondern er hat das Unnöthige und Ungehörige zu entfernen, und „auszuwählen, was seinen Zwecken sich eignet; in dieser Wahl liegt „das Geheimniss der Kunst. Es wäre nicht unnatürlich, dass wäh-„rend Antonio im römischen Forum den blutigen Mantel Cäsars „erhebt, um ihn dem Volke zu zeigen, irgend eine elende schmutzige „Alte in einem Winkel Feigen und gebratne Kastanien verkaufte; „aber wenn ein Maler sich unterfinge, diese groteske Figur in einem „Bilde über jenes Motiv einzuführen, würden ihn die Kenner ver-„spotten, und er vergebens sich mit dem Ausrufe rechtfertigen wol-„len, dass dies natürlich sei. Ja, es ist natürlich, wird man ihm „antworten, aber es zerstört die Wirkung, welche dein Gemälde „beabsichtigt; es ist natürlich, aber ungehörig und lächerlich, und „du bist ein unwissender Künstler, dass du dich darauf beschränkst, „die Natur zu kopiren, während du sie nachahmen solltest."

Ein leichter Spott begrüsst die von Norwegen zurückkehrenden Gesandten in der dritten Scene. „Sie verliessen Helsingör im ersten „Akte, waren in Norwegen, richteten ihren Auftrag aus und sind „nun schon wieder zurückgekehrt — niemand wird ihnen vorwerfen, „dass sie ihre Zeit nicht gut benutzt haben." Schlechter nützt sie Polonius, dessen auch schon wieder eine scharfe Rüge wartet, denn die Wortspiele des alten Höflings finden vor den Augen des ernsten Spaniers einmal keine Gnade, ja er schneidet dem Dichter, dessen Phantasie die Rolle schuf, auch noch die letzte mögliche Entschuldigung ab, mit der er vielleicht zu ihren Gunsten plaidiren könnte.

„Diejenigen", ruft er aus, „welche diese Mischung von Komik und „Tragik, von Erhabenheit und Gemeinheit dem Charakter der Nation „und nicht der Unwissenheit des Schriftstellers zuschreiben, irren „sich gewaltig. Engländer und Spanier sind gewiss nicht lachlustiger „als Franzosen, aber unter den letztern ist trotzdem die dramatische „Poesie mit glücklicherem Erfolge gepflegt worden; sie haben jeder „ihrer verschiedenen Arten die Personen, Affecte und die Sprache „zugewiesen, welche ihnen gehören. Und diese Nation, welche heitrer „und leichtlebiger *(ligera)* wie jede andre Europa's ist, lacht mit „Turgaret und weint mit Phädra." „Uebrigens beweisen" — fährt „Moratin später fort — „die Weitläufigkeiten und Umschweife des „Polonius, seine Versicherungen, sich kurz fassen zu wollen — was „ja an sich selbst unmöglich — seine Antithesen und Zwischen-„bemerkungen, welche er bei jedem Schritt zum Besten giebt, um „Bildung und Eleganz zu affectiren, die Zerstreutheit, der er fort-„während unterliegt, die Einwürfe, mit denen er seine Reden stets „unterbricht, seine lächerliche Eitelkeit als treuer Vasall, weiser „Politiker und vorsichtiger Vater, seine Neigung, sich in Alles zu „mischen und sich zum wichtigen Manne zu erheben — sie bewei-„sen, indem sie diesen Charakter mit komischer Würze ausstatten, „was Shakespeare's grosses Talent zu andrer Zeit und mit andern „Principien hätte schaffen können!"

Nun folgen Erklärungen und Vermuthungen über Stellen, welche sich meist auf Einrichtungen des damaligen englischen Theaters beziehen (die Einführung der Schauspieler bei Hamlet giebt die Veranlassung) und die in ihrer allgemeinern Art mit Shakespeare selbst wenig zu schaffen haben. Erst die Rede des Schauspielers: *The rugged Pyrrhus &c.* giebt wieder eine Gelegenheit zur Polemik gegen diesen. „Einige Gelehrte haben geglaubt, dass Shakespeare in diesen „Versen — ob sie nun sein eigen sind oder nicht — des deklama-„torischen, aufgedunsenen und hohlen Styles habe spotten wollen; „andre, denen die Verse nicht mangelhaft erschienen, weichen von „dieser Meinung ab. Diese Verschiedenheit der Ansichten entspringt „ohne Zweifel aus der Voraussetzung Aller: dass Shakespeare nichts „habe schaffen oder billigen können, das nicht in sich vollkommen „wäre. Diejenigen, welche ihn dagegen für nicht ganz makellos hal-„ten, werden diese Verse als seiner Feder würdig ansehen. Eine leb-„hafte *(robusta)* Phantasie, gewagte Bilder, übertriebene Ausdrücke, „pomphafter Styl, viel Umschreibung, unpassende Verzierungen, maass-„lose Verschwendung — dies sind die Eigenschaften, welche diese „und die folgenden Stellen auszeichnen, und sie verrathen den wirk-

„lichen Autor: die Waffen — schwarz wie des Pyrrhus Vorsatz, das „geronnene *(cuajada)* Blut, das ihn vom Scheitel bis zum Fuss „bedeckt, das Sausen des Schwertes, das den schwächlichen Pyrrhus „niederwirft, Ilium, das — als ob es den Streich fühlen könne, seine „Dächer zu Boden rollen lässt, das Rad des Sckicksals, das in Stücke „brechend vom Himmel bis zur Hölle rollt, Hecuba, welche mit ihren „Thränen die Flammen Troja's löschen will, Pyrrhus, welcher den „Leichnam des Priamus in Stücke zerreisst, die Sterne, Augen des „Himmels im Thränenthau — sind Ausdrücke und Ideen, welche „dem Autor des Hamlet so natürlich sind, dass ihre Anführung „eine ganze Demonstration aufwiegt. Und wenn das Maasslose, „Ueberladene, Schwülstige, Ungehörige darin seinen Verehrern ver- „böte, sie als ihm eigen anzuerkennen, so können diesen Mängeln „als Ausgleich zwei vortreffliche Bilder dienen: das von der Ruhe, „welche dem Sturm vorausgeht, und das von dem Streiche des Cy- „clopen auf die Waffen des Mars."

Hamlet hat die Schauspieler verabschiedet und bei dem Ausdruck ihres geheuchelten Schmerzes berechnet, wie stark sein wirklicher Schmerz auf diese wirken müsste. Moratin ist nicht dagegen, dass er durch solche Vergleiche aus seiner Schlaffheit sich zu ermannen sucht, aber er findet, dass diese Betrachtung — obwohl an Ort und Stelle, — durch die „albernen Gleichnisse", mit denen er sie füllt und ausschmückt, ganz und gar verloren geht. Der Plan des Prinzen, durch das Schauspiel den König auf die Probe zu stellen, scheint ihm dagegen — obgleich es hier keine Bilder zu verurtheilen giebt — ein arger Fehlgriff. „Ist denn Hamlet sicher, „dass der König die Farbe wechseln und erschüttert sein wird? Ist „nicht anzunehmen, dass ein Verbrecher, ein vorsichtiger Heuchler, „ein Schurke, der von Gewissensbissen über seine Schuld nichts „weiss, den äussern Schein bei dieser Angelegenheit so wird zu „wahren wissen, dass er alle Pläne des Prinzen zu Schanden macht? „Wenn er aus dem vorgeführten Spiel erräth, dass Hamlet von den „Umständen, die beim Tode seines Vaters vorgewaltet, unterrichtet „ist, dass er den Urheber desselben kennt: wird er (der König), einen „Augenblick nur zögern, auch ihm das Leben zu nehmen? Wird er „es unterlassen, ein neues — nun nöthig gewordenes Verbrechen zu „begehen, nachdem er vor viel grösseren nicht zurückgeschreckt? „Hamlet, der bis jetzt den Narren gespielt, scheint nun wirklich „einer zu sein, wenn er nicht einsieht, dass er selbst das Opfer „seiner List werden könne."

Man wird nach dem Vorhergehenden begreifen, dass Moratins

Unzufriedenheit mit dem unpraktischen Hamlet nicht abnehmen kann, wenn er ihn im III. Akte gar über Sein und Nichtsein argumentirend antrifft. Er führt Johnsons Erläuterungen zu diesem Monologe an, meint aber, dass er trotz diesem behaupte, das Selbstgespräch sei in Hamlets Lage ganz unpassend. „Was hat er eigentlich für „Pläne? Will er sich tödten? 'S ist ja keine Veranlassung; sein „Vater heischt Rache, der Himmel zeigt ihm, kraft seiner Wunder, „dass der Tyrann sterben solle und er das auserlesene Werkzeug „dazu sei. Fürchtet er im Unternehmen zu unterliegen? Diese „Furcht wäre einer grossen Seele unwürdig, unwürdig dessen, „welcher der Gerechtigkeit seiner Sache sicher ist und auf die Hülfe „des Allmächtigen zählen kann. Der ihm die Handlung befahl, wird „ihm Mittel anweisen, sie auszuführen und drohende Gefahren zer„streuen. Ein Mensch, der von einem hohen Impuls bewegt ist, „darf der den Tod scheuen, oder sich von der Betrachtung der „Ewigkeit zurückschrecken lassen? Glaubt er vielleicht, dass die „Erscheinung, die er hatte, ein Werk des Teufels ist? Nun, wenn „denn Alles falsch ist, so hat er nichts zu unternehmen — sein Onkel „ist dann weder Brudermörder noch Usurpator. Dies sind die Be„denken, welche uns bei Hamlets Monologe aufsteigen, der uns den „ihn begleitenden Umständen zuwider erscheint. Wenn er z. B. „im ersten Akte so diskurirte, vor der Scene, in der die Soldaten „vom Prinzen sprechen, so würde uns der Inhalt passend erscheinen. „Diese Mängel abgerechnet, über deren Gewicht die Kenner urtheilen „mögen, ist grade dieser Monolog eine der applaudirtesten Stellen „des Stückes, und verdient es zu sein".

„I never gave you aught", sagt Hamlet zu Ophelia, als sie ihm seine Geschenke wieder zustellt. Moratin: „Es lässt sich kein „Grund angeben, um die barbarische Härte zu entschuldigen, mit „welcher Hamlet hier die unschuldige, empfindsame Ophelia behan„delt. Er konnte doch die Rolle des Narren ihr gegenüber spielen, „ohne sie so verächtlich zu behandeln und ganz niederzuschmettern".

Ja, wenn er nur jetzt wenigstens vernünftig werden und des Kritikers Rath annehmen wollte, statt zu höchst ungelegener Zeit den Schauspielern gar selbst welchen zu ertheilen! Es ruft der darüber entrüstete Moratin: „Man denke sich einen Prinzen, dem der Geist „seines Vaters soeben erschienen ist und der sich damit unterhält, „Unterricht in der Schauspielkunst zu geben! Was für eine Seelen„ruhe! So kann man aber auch fünf Akte an einer Fabel verschwen„den, die leicht auf drei zu reduciren wäre". — Diesmal ist auch der König in Ungnade gefallen, er widerspricht sich selbst

in seinem Verhalten: er sieht die Pantomime vom Tode seines Bruders geduldig an und springt doch auf, wenn er, später die sie erläuternden Worte hört. „Ja, er erscheint in der ganzen Scene als ein alberner Mensch" ruft Moratin aus, als der König den Hamlet frägt: *„Have you heard the argument, is there no offence in it?"*

„Let the galled jade wince". — *Al rocin que esté lleno de mataduras le hará dar coces* — übersetzt Moratin noch um ein paar Grade realistischer als Shakespeare und wundert sich dann. „Welche „erhabne Bilder für ein Trauerspiel", spottet er. Im Gespräch zwischen Hamlet und Ophelia, das dem Aufbruch des Königs vorangeht, hat der Uebersetzer sich einige kleine Aenderungen erlaubt, eine Stelle sogar nur mit Gedankenstrichen angedeutet, um, wie er sagt, den Leser durch die Uebersetzung nicht zu beleidigen. Strophen wie: *Why, let the stricken deer go weep,* sind auch mit grosser Freiheit übertragen, er bemerkt dabei: „Nun ist Hamlet da angelangt, „wo er wollte: der König ist bewegt und voll Entsetzen geflohen, „um nicht noch deutlicher seine Gewissensbisse zu zeigen. Jetzt „ist das grosse Geheimniss offenbar: es ist gewiss, dass er seinen „Bruder erschlug, dass er ein Usurpator, ein Mörder, Verführer und Ehebrecher ist; es ist gewiss, dass die Vorsehung „seinen Tod will; die entsetzliche Erscheinung, welche mit dem „Prinzen redete, ist kein Teufelsspuk, wie er fürchtete: es ist „der beleidigte Geist eines Königs, eines Gatten, eines unglück„seligen Vaters! Welche Ideen, welche Aufregung muss nicht dieser „Augenblick, der alle seine Zweifel zerstreut und furchtbare Wahr„heiten an's Licht bringt, im jungen Hamlet wachrufen! Entsetzen, „kindliche Liebe, Zorn, Rache — das muss er fühlen, davon muss „er reden..... Wer würde geglaubt haben, dass er anfangen würde „Lieder zu singen, die Flöte zu spielen, Narrheiten zu sagen, und „seinen Onkel ein Lastthier *(jumento)* zu nennen?"

Einigermassen versöhnen können den Spanier erst wieder Hamlets kindliche Regungen seiner Mutter gegenüber. Er bricht, von Polonius zur Königin beschieden, in die Worte aus: *„Let me be „cruel, not unnatural"*. — „Dies Gefühl kindlicher Liebe" — schreibt „Moratin — ist einer der glücklichsten Momente, welche dem Dichter „zu Gebote standen, um Hamlets Character ansprechend *(interesante)* „zu machen. Hamlet wird die Königin sehen, er wird allein mit „ihr sprechen, ihr das Entsetzliche ihrer Schuld vorführen; aber „ungeachtet der gerechten Empörung, welche ihn bewegt, wird er „nichts thun, um ihr Leben zu gefährden. Solche Affecte bewirken „eine pathetische Stimmung *(el patético),* welche einem Trauerspiel

„nothwendig ist. Wenn inmitten der heftigen Erschütterungen, welche „die Seele erleidet, tugendhafte Regungen der Natur den Sieg davon „tragen, so widersteht kein weiches Gemüth dem Mitgefühl und „der Rührung". — Ein unbegreiflicher Widerspruch ist ihm dagegen der betende König. „Claudio hat soeben die Reise Hamlets „nach England beschlossen, damit man ihn dort ermorde, sobald er „gelandet, und kaum ist diese neue Uebelthat geplant, so erscheint er „voll Zerknirschung und Gewissensbissen auf der Bühne und fleht, „soviel einem Verbrecher nur möglich, die göttliche Barmherzigkeit „für sich an. Das Ungehörige und schlecht Vorbereitete der Lage „abgerechnet, wird man durch die vortrefflichen Gedanken christ„licher Philosophie des Königs erbaut. Was liesse sich mehr über „Gottes ewige Güte sagen, was über die Nothwendigkeit des Gebetes „und seine heilkräftigen Wirkungen, oder über den unendlichen „Unterschied zwischen der menschlichen Gerechtigkeit und der gött„lichen, die allein unveränderlich und unbestechlich ist? Solche „Grundsätze voll ewiger Wahrheit üben einen grossen Einfluss auf „dem Theater, wenn man sie rechtzeitig anwendet, und sie, wie bei „dieser Gelegenheit, nicht in moralische Declamationen oder aka„demische Diskurse ausarten lässt, sondern leicht und passend den „Gefühlen der Person, welche sie spricht, beimischt; so erleuchten „sie die Vernunft und zeigen dem Menschen den Pfad der Tugend".

Dem, vom christlichen Gesichtspunkte aus diesmal sehr befriedigten Moratin tritt Hamlet mit seinen Mordgedanken wieder sehr ungelegen dazwischen. „Er will den König ermorden, aber die Be„trachtung, dass wenn er ihm jetzt, wo er Gott um Vergebung für „seine Sünden bitte, das Leben nähme, er noch selig werden könne, „hält den Stoss zurück, er will ihn dann erst führen, wenn er Tod „und Verdammniss zugleich bringt. Dieser entsetzliche Plan ist „eines verlornen, niedrigen Verbrechers *(monstruo)*, aber keines „edlen, erhabnen Prinzen würdig. Alle Missethaten Claudio's sind „der nicht zu vergleichen, die Hamlet hier brütet". — „Im Gespräch „der Königin mit ihrem Sohne werden die Fehler des Styls und der „Anlage durch das grosse Interesse, welches die Situation einflösst, „durch die Lebendigkeit des Dialogs, durch die Frische der Schil„derung und durch den Wechsel der Affecte ausgeglichen". — „Polo„nius' Tod dagegen bewirkt keinen tragischen Effect; er gleicht dem „Tode Harlequins. Die ganze Rolle war dem Stücke wenig nützlich; „sie hat nur Gefühle der Heiterkeit erregt. Hier ist kein Uebel„thäter, der sterben muss, kein grosser, tugendhafter Mann, für den „das Publikum sich interessiren kann. Widerwillen, nicht Theil-

„nahme ruft sein Tod hervor, und Hamlets Handlung, ungeachtet „der Motive, die sie bestimmen, erscheint übereilt und brutal."

„Hyperion's curls". „Es ist Schade, dass Hamlet sich in solch' „überspannte Redeblumen verirrt. Die Lage verlangt Gewalt des „Ausdrucks und Nüchternheit des Styls. Auch ist die Erscheinung „des Geistes hier durchaus unnöthig. Er sagt, dass er käme, um „den verlöschenden Eifer Hamlets anzufachen, aber bei Gott, er hat „Unrecht: nie hat der Prinz sich eifriger gezeigt, als grade in „dieser Scene. Wenn er gekommen wäre, als er sich damit unter-„hielt, den Schauspielern Lectionen zu geben, da wäre die Sache „anders gewesen".

Moratins Hauptangriffe richten sich, wie man schon bemerkt haben wird, gegen die verschwenderische Pracht dichterischen Schmuckes, mit der Shakespeare sein Drama ausgestattet hat. Wer sein Geld so freigebig ausstreut, muss von dem sparsamen Haushalter als Verschwender verklagt werden. Bald sind es Begebenheiten, die er vereinfachen möchte, bald will er eine Aushebung unter den Personen veranstalten, bald hält er ein Strafgericht, als sei der jüngste Tag angebrochen und als müsse der arme Dichter sich verantworten für jedes „unnütze Wort", das er geredet. Ein unbestechlicher Richter, schützen die Kronen vor seinen Angriffen nicht, und der König und die Königin haben in ihrem Gespräch zu Anfang des vierten Aktes ihre „Neigung zur Phrasenmacherei" abermals zu büssen. „Die gute Kritik hat vom Theater diese unpassenden und „aller Wahrscheinlichkeit entbehrenden Ornamente vertilgt". Bei der Stelle: *„The body is with the King &c."* citirt Moratin die Commentare von Steevens, Eschenburg und Letourneur, schliesst aber: „Wenn alle Ausleger Gongoras erschienen, um diese Stelle zu er-„klären, so würden sie doch die Dunkelheit nicht lichten können, „in die sie gehüllt ist".

Hamlets Betrachtung über eine „gewisse Reichsversammlung politischer Würmer", giebt ihm zu folgender Bemerkung Anlass: „Es ist „nicht schwer, mit Hamlet einzusehen, dass wir die Thiere mästen, „um uns von ihnen zu nähren, und dass sich später die Würmer „wieder von uns mästen, indem sie uns aufzehren; ebensowenig ist's „zu verwundern, dass ein Mann einen Fisch isst, welcher den Wurm „verzehrt, der sich am Leichnam eines Königs gemästet: Alles das ist „möglich, wahrscheinlich; das Uebel liegt nur darin, dass es nicht „hierher gehört, dass es weitläufig und albern ist, und dass ein Prinz „von Dänemark sich ausdrückt wie ein Maulthiertreiber von Sacedon".

Die Scene ändert sich und führt unserm, gegen diese Reisen

af der Bühne schon sehr eingenommenen Richter auch wieder neue 'ersonen zu, an deren Bekanntschaft ihm gar nichts gelegen ist. „Hier ist der vielbesprochne Prinz von Norwegen (Fortinbras), wir wünschen und hoffen, dass er auf irgend eine Weise Theil am Gange des Stückes nimmt; jetzt, nachdem er ein halb Dutzend Verse gesprochen, wird er nach Polen gehen, es erobern und ohne Zweifel vor dem Ende des Trauerspiels sich wieder zeigen".

Hamlet begegnet dem Hauptmann des Fortinbras, und Moratin, ler bis jetzt nur Gelegenheit hatte, Shakespeare's Kunstverständniss zu beklagen, muss ihm nun leider auch das Zeugniss einer mangelnden Schulbildung ausstellen. „Der Leser wird sich erinnern, dass „Hamlet sich in Helsingör eingeschifft hat, um nach England zu gehen; „er begegnet nun auf dem Wege einem norwegischen Heere, das „nach Polen zieht. Man muss bekennen, dass die Geographie des „Shakespeare nicht zu den genauesten gehört". — Ja, es steigert sich des Dichters Schuld noch in der nächsten Scene, er ist nicht nur unwissend, er vertritt in Hamlets Selbstgespräch auch eine schlechte Moral. „Hamlet, wie er schon früher gethan, klagt sich „der Thatenlosigkeit an und schmiedet neue Rachepläne. Die Be„trachtungen seines Monologs sind entweder ungehörig, oder sie „enthalten eine schlechte Moral *(malísima doctrina)*. Fortinbras, „der die Eroberung eines Landes unternimmt, das keine fünf Duka„ten werth ist und 20,000 Mann einer blossen Laune opfert, ist ein „Fanatiker, dessen Beispiel weder von einem gerechten Prinzen „nachgeahmt werden, noch von einem weisen gebilligt werden sollte. „Narren und Helden, beide achten das Leben gering. Der Unter„schied ist nur der, dass die ersteren es bei nichtigen Veranlassun„gen auf's Spiel setzen, während die andern, welche seinen Werth „anerkennen, es freiwillig nur opfern, wenn die Dringlichkeit der „Umstände, ihre Pflicht, oder wenn das besondre wie das allgemeine „Wohl es fordern".

Opheliens Wahnsinn nennt Moratin, obgleich er dem Hauptmotiv des Stückes nicht diene, einen „bewundernswerthen Effect". „Er zeichnet sich nicht durch Possen, Plattheiten oder Bitterkeit „aus", bemerkt er; „der Wahnsinn Opheliens ist echt, der des Ham„let ein schlecht geheuchelter. Der unerwartete grause Tod des „Polonius hat ihre fühlende Seele mit Betrübniss erfüllt, ihren Geist „verdunkelt und was sie sagt oder thut, giebt davon Zeugniss...... „Ihr Lachen, ihre Weisen, ihr Zorn, ihre Fröhlichkeit, ihre Thränen, „ihr Schweigen sind meisterhafte Pinselstriche, welche dieser Rolle „alle nur mögliche Wirkung geben". — „Der Rest des Aktes, behaup-

tet er dagegen, „ist voll von sich überstürzenden, unwahrschein-
„lichen Begebenheiten. Laertes, der nach Frankreich ging, als das
„Stück seinen Anfang nahm, ist schon wieder nach Helsingör zurück-
„gekehrt, wuthentbrannt den Mord seines Vaters zu rächen, welcher
„die Nacht vorher verübt ist. Er macht sich zum Anführer eines zu-
„sammengelaufenen Haufens, der ihn zum König ausruft, schlägt
„und zerstreut die Wachen und dringt unter dem Schutze seiner
„Genossen in's Schloss, ohne dass auch nur die geringste Bemer-
„kung vorausgegangen wäre, dass die Nation mit ihrem Herrscher
„unzufrieden sei, ohne dass man nur erräth, warum das Volk seine
„Augen auf einen Mann wie Laertes wirft, der sein Leben auf Rei-
„sen verbringt und sich am Prinzen und legitimen Thronerben ver-
„gisst, dem er doch so blind anhing, dass er seine Fehler wie seine
„Tugenden gleich pries. Diese Inconsequenzen beweisen, dass der
„Autor sich wenig anstrengte *(se cansó poco)*, um den Plan seines
„Trauerspiels auszuarbeiten; aber in jener Zeit — Italien ausgenom-
„men, wo man von der Kunst etwas verstand, machten es alle Dich-
„ter so. Lope de Vega, Hardy und Shakespeare waren Schnell-
„schreiber *(escribieron de prisa)*".

Gleichnisse, wie sie der König im Gespräch mit Laertes anwendet, nennt der Spanier Calderon'sche Redeblumen *(floreos Calderonianos)*, welche bei dem Pöbel von Madrid, wie bei dem von London gleiches, köstliches Erstaunen hervorriefen. — Nicht einmal die Erzählung der Königin vom Tode Opheliens erlangt seine Zustimmung. „Sie ist zwar ziemlich kurz, aber trotzdem, wenn man den
„zweiten Theil derselben striche, wo von den Blumen die Rede ist,
„welche Ophelia schmückten, so wäre das kein Verlust. Diese
„Situationen dulden keine Breite. Der Eindruck einer Botschaft,
„welche heftige Gefühle im Hörer erregen soll, wird abgeschwächt,
„wenn der Bote sich in eitler Geschwätzigkeit verliert".

Noch einmal ist die Rede von Laertes und hier müssen wir dem Spanier beipflichten, dessen Kavaliersehre sich empört, als der junge Ritter auf des Königs hinterlistigen Plan zu der Ermordung Hamlets einzugehen sich willig zeigt. „Bis jetzt wusste man nichts
„vom wirklichen Charakter des Laertes, aber wenn man ihn den
„vom König vorgeschlagnen Plan annehmen sieht, wird Niemand es
„bezweifeln, dass er ein schlechter Ritter *(un mal caballero)* ohne
„Begriffe von Tugend und Ehre sei".

Von der Todtengräberscene, welche den fünften Akt eröffnet, sagt unser gestrenger Richter: „Bis jetzt sind die Spässe und Pos-
„sen, von denen das Stück strotzt, von den Hauptpersonen gesagt

rorden. Hamlet, der Oberkämmerer, die Würdenträger und Ritter ind einer nach dem andern schon in der Rolle des Narren erchienen. In den ersten Scenen des fünften Aktes werden neue ’ersonen vorgeführt, und zwar solche, welche nach dem was sie agen und sind kaum in der niedrigsten und gemeinsten Posse *(la ’arsa mas grosera y soez)* geduldet werden können. Man sieht ine Kirche, einen Friedhof und zwei Todtengräber, die eine Gruft graben; sie schaufeln die Erde auf der Bühne auf und wühlen in Schädeln und Todtenknochen, während sie sich mit Spässen und Zweideutigkeiten unterhalten, welche inmitten all dieser Schrecken wieder auf die Lachlust des Publikums gemünzt sind. Der berühmte Garrick wagte es einmal, dieses Trauerspiel mit Hinweglassung des am meisten Abschreckenden aufzuführen, wobei er natürlich die Todtengräber und die Todtengebeine ebenfalls strich. Aber obwohl Männer von Einsehen ihm beipflichteten, das Publikum verliess sein Theater und eilte nach Covent-Garden, wo der Hamlet am selben Abend auch gegeben wurde, und es ergötzte sich am Stück, so wie es aus den Händen Shakespeare’s hervorgegangen. Das englische Volk erfreut sich der Possen und Greuelscenen, der philosophischen Reden, der hochtrabenden Worte, der Schlachten und Begräbnisse, der Hexen, Erscheinungen, Kerker, Triumphe, der Musik, der Hinrichtungen und Leichname. Das dürfte manchmal ein Trost sein bei dem Neide, den Nationen empfinden, welche weder einen Bacon noch einen Newton hervorgebracht haben“. Moratin fährt fort: „Wenn es nun schon sonderbar erscheint, dass die Todtengräber in einem Trauerspiele überhaupt eine Rolle haben, so noch vielmehr, wenn ein Prinz sich in Unterhaltungen mit ihnen einlässt, ihre Dummheiten duldet, mit den Knochen spielt und über die Todtenschädel moralisirt. Und was für Bilder häuft der Dichter hier auf einander! Grauenerregende, schauerliche, possenhafte und zurückstossende! Und wie weit entfernt ist der Styl von der tragischen Würde!“ ...... er führt einige Beispiele an — „was für eine Enttäuschung für die, welche da meinen, dass ein Dichter nur Genie brauche!“

„What ceremony else?“ ruft Laertes am Sarge Opheliens und Moratin entgegnet ihm: „Auf eine Kirchhofs- und Begräbnissscene konnte nichts als ein Begräbniss folgen, und sehet, es schreitet im ernsten, zögernden Schritte einher, mit seinem Gepränge, seinem Sarge, seinen Priestern und weiterm Gefolge, während das Sterbeglöcklein tönt und bei seinem Läuten die Menge, welche Covent-Garden und Haymarket füllt, überrascht verstummt. Das gefällt

„dem Volke, und in jeder Nation giebt es Männer, die seiner Un-„wissenheit schmeicheln und es fesseln, ohne es zu erheben (un-„terrichten, *enseñarle)*“.

Hamlet springt in das offne Grab Opheliens und ringt mit dem Laertes. „Wir sehen hier einen Prinzen sich mit einem vornehmen „Dänen um einen Leichnam streiten, sich an Hals und Haaren fas-„sen und Faustschläge austheilen. Der Ueberspanntheit der Situation „gesellt sich die Ungleichheit des Dialoges. Niedrig und gemein im „Munde des Laertes, wenn er den Priester beleidigt, wie in dem „des Hamlet, wenn er von 40,000 Brüdern spricht und vom Hund „und der Katze; aufgeblasen und grob, wenn beide mit ihren Bra-„vaden anfangen, von irrenden Sternen sprechen, von dem Aufthür-„men eines Berges von Millionen Hufen Erde, der seinen Scheitel „an der glühenden Zone sengt, und andre, des Pyrgopolinices wür-„dige Rodomontaden. Anders ist's, wenn die Königin redet; was „für eine schöne Stellung nimmt sie ein, wenn sie Blumen auf die „Bahre ihrer süssen Freundin streut! Welch' wehmüthige Betrach-„tung, wenn sie sagt, dass sie gehofft, ihr Brautbett, nicht ihren Sarg „zu schmücken! Welch' mütterliche Besorgtheit bei Hamlets Wuth-„ausbrüchen und seiner Gefahr! Und welch' schönes Gleichniss, das „von der Taube, die unbeweglich ihre neugebornen Jungen deckt!“

Mit einer breiten Auseinandersetzung begleitet Moratin den ganzen Handel Hamlets auf dem Schiffe und mit den Seeräubern. „Wäre „es nicht natürlicher gewesen“, schliesst er, „wenn die Gesandten den „Seeräubern nachgesetzt und sich zum wenigsten von ihrem Unter-„gange überzeugt hätten? Wenn sie sich dann dem König vorge-„stellt, ihn von dem Vorgefallnen unterrichtet und ihm die Entschei-„dung überlassen hätten, was in dem Falle zu thun sei? Aber der „Autor wollte, dass Hamlet zum Begräbnisse zurückkehre, er wollte, „dass die andern hingerichtet würden und er zeichnete sich nicht „grade durch Delikatesse aus *(no se paró en delicadezas)*; daraus „ging denn diese schlecht erfundene Episode hervor, die auch des „geringsten Scheines von Wahrheit entbehrt“.

Osricks Erscheinen wird natürlich vom Kritiker, dem unter dem Gewühl von Personen immer verwirrter zu Muthe wird, nicht grade wohl aufgenommen. Er findet, dass wenn der Dichter nicht Polonius, Rosenkranz oder Guildenstern eines schlimmen Todes hätte sterben lassen, so hätte irgend einer von ihnen des Osrick Auftrag übernehmen und diese unnöthige Person ersparen können. „Zweiund-„dreissig redende Personen; es ist nicht leicht, mit soviel Leuten „etwas Gutes schaffen!“ —

Die Worte: *„Let be"*, welche Hamlet dem Horatio vor dem Duell zuruft, und die Moratin mit: *„sepa morir"* (ich weiss zu sterben) übersetzt, geben ihm Veranlassung zu einer christlichen Betrachtung. „Es giebt keine Ahnungen, sagt er unter Anderem, und die „Vorsicht ist unsre einzige Leuchte in der Finsterniss; es ist unser „Schicksal, das Zukünftige nicht zu wissen, und wir würden von der „Unwissenheit zum Irrthum übergehen, wenn wir darauf beständen, „es zu ergründen." „Wir leben unter einer Vorsehung", schliesst er, „der wir keinen Widerstand entgegensetzen können, und unsre Stärke „besteht nur darin, die Zahl unsrer Uebel zu verringern — dies ist „Hamlets Meinung."

„Es wird", meint Moratin, als der Zweikampf des Hamlet mit dem Laertes beginnt, „nach der Scene mit der Grablegung nicht „ausserordentlich erscheinen, wie es ja auch in der That nicht ist, „dass nun noch ein Duell vorgeführt wird, um die Intrigue eines „Trauerspieles zu lösen. Die Königin stirbt um einer Verwechslung „willen, sie nimmt den giftigen Pokal, der für Hamlet gemischt ist, „und wir haben uns nur über den Mangel an Vorsicht bei Claudio „zu verwundern, der sich nicht besonders thätig erweist, um die „Königin vom Trinken abzuhalten, die er doch wahrhaftig nicht „tödten will. Laertes stirbt ebenfalls an einer Zufälligkeit; es ist „unmöglich, sich die Verwechslung der Rapiere auf natürliche Weise „zu erklären; schon Johnson nennt sie mehr einen Nothbehelf als „ein Mittel, dessen sich die Kunst bedienen dürfe."

„Nun ist die Rache, welche der Geist im Anfange des Drama's „heischte, durch einen Zufall erfüllt und indem sie sich verwirklicht, „geht auch d e r unter, dem der Himmel die Ausführung derselben „auferlegte. Alle Hauptfiguren dieses Drama's sterben, ob schuldig „oder nicht, ohne dass diese allgemeine Metzelei dazu diente, den „tragischen Effect zu steigern, im Gegentheil, sie schwächt ihn ab, „indem sie die Theilnahme, die sich auf Eine Person concentriren „sollte, zerstückelt; vier Leichen blutend auf der Bühne sind ein „grauenerregender, kein erhabener Anblick. Es scheint, der Autor „habe sein Werk selbst kritisiren wollen, indem er durch des Fortinbras Mund die Worte sprechen liess: „Dies Schauspiel gehört „nur auf ein Schlachtfeld". „Und" schliesst Moratin seine Noten zu dem Drama, „da die Rolle des Fortinbras überhaupt ganz un- „nöthig ist, so ist's kein Wunder, dass dieses zweite Auftreten eben „so unvorbereitet und ungehörig wie das erste ist. Die Schnellig- „keit, mit der er Polen erobert und als Sieger zurückkehrt, ist gewiss „wunderbar, aber nicht weniger wunderbar ist es, dass in zwei oder

„drei Tagen Rosenkranz und Guildenstern in England gelandet sind, „und dass die englischen Gesandten sich plötzlich in Helsingör be- „um die Nachricht, welch' schlimmer Empfang diesen Unglücklichen „finden in London zu Theil wurde, mitzutheilen."

Soweit Moratin, und wir fügen nur wenig mehr hinzu, denn diese Kritik zu kritisiren überlassen wir jedem selbst. Einem Irrthum nur möchten wir noch vorbeugen, dem nämlich: das Urtheil des Spaniers Moratin für einen Ausdruck des spanischen Urtheils überhaupt zu halten, ja wir gehen sogar weiter und meinen, dass Moratin uns hier wie in andern Dingen recht unspanisch und als ein schlechter Repräsentant der Eigenthümlichkeiten seines Volkes erschienen ist.[1]) In den eignen Werken nüchtern und gefühlsarm, unterscheidet er sich von den eher zum Gegentheil neigenden Dichtern Spaniens, welche das von den Arabern ihnen überkommene Wohlgefallen an einer mit Bildern reich geschmückten Sprache gewöhnlich mit der Leidenschaftlichkeit der ihnen inne wohnenden Gefühle zu verbinden wissen. Als Kritiker lernen wir in ihm einen kleinlichen, das Unbedeutende über das Wesentliche setzenden Pedanten kennen, Eigenschaften, die dem Südländer im Allgemeinen ferne liegen, der leicht bewundert oder verdammt, aber nicht mäkelt oder den Splitterrichter macht. — Dass eine gute Uebersetzung des Shakespeare von den Spaniern mit Enthusiasmus aufgenommen werden würde, ist nicht zu bezweifeln — erscheinen doch Romeo und Julia, Othello, Macbeth, als seien sie dem ernsten, heissblütigen Volke selbst entstiegen und als müssten sie von ihm in freudiger Begeisterung als Verwandte begrüsst werden. Und hat nicht unter den grossen Dramatikern Spaniens, Tirso de Molina *(fray Luis Tellez)*, der in der Kühnheit der Sprache, dem Schwunge der Gedanken, in der Vermischung des Grotesken mit dem Pathetischen und in seinem unerschöpflichen Witze, der seine Lustspiele „gewissermassen zu langen Epigrammen" macht — uns Shakespeare am verwandtesten vorkommt, hat nicht Tirso de Molina am längsten seinen Platz behauptet, während die Namen eines Calderon, Moreto, Lope de Vega u. A. auf der spanischen Bühne immer seltner werden? Ja, leider werden sie selten, denn eine zweite französische Invasion, deren unheilvollen Anzeichen wir schon während Philipps V. Regierung begegnen, ist über Spanien hereingebrochen; unblutig, doch

[1]) Moratins Hamlet-Kritik ist mit Einem Worte ein Nachhall der Voltaire'schen. Bezeichnend für seine Wahlverwandtschaft mit dem französischen Geschmacke ist auch der Umstand, dass 1837 eine Ausgabe seiner Komödien zu Paris erschienen ist. D. Red.

nicht ungefährlich greift sie es diesmal nicht in seinen Ländern an und bezeichnet ihre Siege nicht mit Menschenleichen, aber sie dringt dafür in sein edelstes Mark, in seine Kunst und Poesie.

Während die spanische Bühne einst der französischen die Bahnen vorschrieb, und Corneille und Molière aus ihrem unerschöpflichen Reichthume nach Modellen griffen, ist sie von ihren Schuldnern nun überflügelt worden und statt vom Weizen zu ernten, den sie säete, droht sie das Unkraut zu verderben, das neben dem Weizen gewuchert. Unter allen neuern Produkten Frankreichs sind es grade die verwerflichsten und frivolsten, die ihren Weg nach der Halbinsel finden. Was auf den Vorstadttheatern von Paris Glück macht, ist seines Erfolges in Madrid und Sevilla gewiss und die Uebersetzungen, Bearbeitungen, Nachahmungen und Benutzungen der leichtesten unter den gegenwärtigen französischen Autoren nehmen kein Ende und drohen selbst den besten unter den modernen spanischen Dichtern, wie Quintana, Martinez de la Rosa, Duque de Frias den Sieg streitig zu machen. Möchte dieser Feldzug enden, wie der erste, mit einer Niederlage der Feinde, und möchte Spanien, das so lange geliehen, wenn es einmal erschöpft nach fremden Stützen greift, um die eigne Kraft daran wieder aufzurichten, wie es das Beste stets gegeben, auch nur am Besten sich erholen. Drum wünschen wir von Herzen, dass Moratin Nachfolger finden möchte in dem, was er in der Uebersetzung des Hamlet begonnen, und überflügelt werden möchte in der Art, wie er es geleistet.

Statistik
der
Leipziger Shakespeare-Aufführungen in den Jahren 1817—71.

Von

R. Gericke.

Nachstehendes Bruchstück einer Leipziger Shakespeare-Statistik möchte der Anfang werden zu einer umfassenden Statistik der Aufführungen Shakespeare'scher Stücke auf den deutschen Bühnen, und es geht deshalb hauptsächlich darauf aus, das Interesse der Freunde unseres Dichters für die Verwirklichung dieses Wunsches in Anspruch zu nehmen.

Zu dessen Begründung wird es keiner weiteren Auseinandersetzung bedürfen. Der geehrte Herausgeber dieses Jahrbuchs hat bereits im zweiten Bande desselben eine statistische Uebersicht der Shakespeare-Aufführungen einiger Hauptbühnen während des einen Jahres 1864 schon als „einen ziemlich sichern Maassstab für den Geschmack unseres Publikums wie für die von Shakespeare auf der heutigen Bühne behauptete Stellung" bezeichnet und einer Fortführung und Erweiterung dieser Statistik als „ohne Zweifel zu noch weit anziehenderen Ergebnissen führend" das Wort geredet.[1]) Auf

---

[1]) Shakesp.-Jahrb. II, S. 117. — Seitdem ist aber, soviel ich weiss, nur Rud. Genée factisch für die Sache eingetreten, indem er die wichtigsten Aufführungsorte der einzelnen Stücke in den verschiedenen Bearbeitungen und die Gesammtzahlen der Berliner Shakespeare-Aufführungen mittheilte (Gesch der Sh. Dramen i. D., S 337 ff)

eine Reihe von Jahren — wenn nicht bis auf Schröder's Zeiten, so doch womöglich bis auf den Anfang dieses Jahrhunderts zurück — und auf die Gesammtheit der bedeutendern deutschen Bühnen ausgedehnt, wird sie ein wichtiger Beitrag sein zur Geschichte unseres ästhetischen Geschmacks; sie wird uns mit entschiedener Sicherheit ein Urtheil an die Hand geben über den Werthgrad, welcher den einzelnen Stücken des Dichters und ihren verschiedenen Bearbeitungen für unsere Zeit zukommt, und über die Empfänglichkeit andrerseits unseres Publikums für Shakespeare, und ebenso — die bezüglichen näheren Angaben vorausgesetzt — über die Wirksamkeit dessen, was in den besten Fällen von Seiten unserer Bühnenleitungen und unserer Schauspieler für den Erfolg seiner Werke geschieht. [1]) Und wie sie in jeder dieser Beziehungen der Shakespeare-Forschung und einer exacten Aesthetik bedeutsame Aufschlüsse und Belege zu bieten vermag, so kann sie auch unseren Bearbeitern und Theaterdirectionen und Schauspielern mit thatsächlichen Winken über das Rathsame ihres Thuns und Lassens gute praktische Dienste leisten und die wirkliche Pflege Shakespeare's auf unseren Bühnen fördern und heben helfen.

Dieser Nutzen ist jedoch in vollem Maasse eben nur von einer womöglich alle grösseren Bühnen umfassenden Statistik zu erwarten; denn — abgesehen davon, dass wir auch die örtlichen Verschiedenheiten der Zustände kennen lernen wollen — nur in so umfassenden Zusammenstellungen werden sich die tausend Zufälligkeiten und äusseren Einflüsse, denen die einzelne Bühne unterworfen ist, mehr oder minder ausgleichen, wird sich also das wahre, innere Wesen der in's Auge gefassten Verhältnisse genügend rein darstellen. Auf der andern Seite aber ist der volle Werth der Arbeit durch eine gewisse, in das Besondere eingehende Gründlichkeit und Genauigkeit der einzelnen Angaben bedingt. Freilich ist es die Hauptsache, dass wir erfahren, wievielmal die verschiedenen Stücke Shakespeare's auf den verschiedenen

---

Gegenwärtiger kleiner Versuch, Weiteres einzuleiten, verdankt seine Entstehung Herrn Prof. Dr. Elze's freundlicher Aufforderung, veranlasst durch einen in der letzten Jahresversammlung unserer Shakespeare-Gesellschaft von mir gestellten Antrag auf gemeinsame Beschaffung der beregten Statistik; in nachstehendem Beitrag Herrn J. Meissner's über die Berliner Bühne hat er bereits eine sehr erfreuliche Unterstützung gefunden.

[1]) So sind die Leipziger Glanzpunkte: Hamlet 1846, Viel Lärm um Nichts 1856, Die bezähmte Widerspänstige 1857, entschiedene Zeugen für die Wirksamkeit des Zusammenspiels.

Bühnen in den verschiedenen Jahren überhaupt aufgeführt worden sind, und derartige Uebersichten sind an und für sich dankenswerth genug. Allein um beurtheilen zu können, wie weit dabei die eigene, freie Thätigkeit einer Bühne betheiligt war, wie weit ein Stück dabei zu wirklichem, innerem (d. h. von äusseren Veranlassungen unabhängigem), nachhaltigem Leben kam, müssen wir auch wissen, wieviel Gastspiele in dieser oder jener Rolle stattfanden. Und damit unsere Statistik einen weiteren, vornehmlich praktischen Hauptzweck erfüllen könne, verlangt sie die möglich genaueste Angabe der aufgeführten Bearbeitungen.[1]) Das sind demnach ziemlich wesentliche Erfordernisse. Sehr wünschenswerth erscheinen ferner durchgehende Angaben über Besetzung der Hauptrollen und Notizen darüber, wie oft ein Stück neu einstudirt worden ist, und Zahlen-Vergleiche der Aufführungen Shakespeare'scher Stücke mit denen anderer, vor allen unserer deutschen, klassischen Bühnenwerke.[2]) Diese Wünsche betreffen indess doch weniger unsere nächsten Zwecke und wir dürfen daher eher von ihnen absehen; nur hier und da, wo derartige ausführlichere Angaben, namentlich über die Besetzung eines Stücks, zur Erklärung aussergewöhnlicher Erscheinungen (besonders grosser Häufigkeit der Aufführungen) herbeigezogen werden müssen und wo unsere Bühnenleiter und Schauspieler in ihnen jene thatsächlichen Winke finden können, sind auch sie als wesentliche zu betrachten.

Jedenfalls ist also das, was die Sache fordert, eine sehr umfangreiche Forderung, eine Aufgabe, zu deren Lösung der Einzelne nur Einzelnes beitragen, deren vollständige Beschaffung nur das Werk vereinter Kräfte sein kann. Es gehört dazu ein so weitschichtiges, weitverstreutes, dem Fernerstehenden überdies oft nicht leicht zugängliches Material, dass Niemand daran denken wird, dasselbe ohne fremde Mithülfe zusammenzubringen. Dagegen dürfte eine Theilung der Arbeit verhältnissmässig leicht zum Ziele führen. Wenn alle Freunde Shakespeare's, die in der

---

[1]) Wie wenig genaue Auskunft freilich darüber — und betreffs des „Neu einstudirt" — die Theaterzettel meistens geben, weiss man, und sieht man auch in Nachstehendem.

[2]) Vergleichende Zusammenstellungen der Art von verschiedenen Bühnen sind mit einander nur dann in Bezug zu setzen, wenn die Aufführungszahlen überall für die einzelnen Jahre gegeben sind. Das unten (unter IV) mitgetheilte Leipziger Beispiel, welches vorläufig statt nach Jahren nach Directionsperioden angelegt ist, lässt sich also nicht allgemeiner verwenden, will daher keineswegs als Muster dienen.

Lage dazu sind, sammeln und mittheilen wollen nur was Jedem zunächst liegt, wenn vorzüglich alle Theaterdirectionen, die ein wirkliches Interesse für unsern Dichter haben, ihren Beitrag zu liefern übernehmen [1]): dann ist das Gewünschte gewiss bald und mit nicht zu viel Mühe für den Einzelnen herzustellen. Es handelt sich in erster Linie nur um das Material, d. h. um einfache Verzeichnisse der Shakespeare-Aufführungen dieser oder jener Bühne, nach Stücken oder Jahren — weiterer etwa anzustellender Nachforschungen wegen aber womöglich durchweg mit den Tagesdaten — angeführt, nebst den oben besprochenen Notizen; für die Verarbeitung dieses Materials würde Schreiber dieser Zeilen gern Sorge tragen [2]): es wird also nur eine Leistung in Anspruch genommen, welche Demjenigen, der den betreffenden Quellen örtlich und persönlich nahe steht, keine allzu grosse sein kann. In vielen Fällen allerdings wird ein Zurückgehen auf die ersten Quellen, die Theaterzettel, nöthig werden, um die erforderlichen Angaben in gehöriger Vollständigkeit und Genauigkeit zu erlangen; in vielen anderen jedoch werden auch Jahresübersichten, wie sie mehr oder minder ausführlich wohl die meisten unserer Theater veröffentlichen, hinlängliche Auskunft geben; und wo auf den Theaterbureaus gute Register bestehen ist vielleicht Alles, wenige nachzuschlagende Fälle ausgenommen, sogar mit blossen Auszügen aus diesen abzuthun. Jedenfalls aber wird die Arbeit, soweit sie nicht durch das ihr innewohnende Interesse unmittelbar lohnt, früher oder später durch die Früchte, die von ihr zu hoffen — um so besser, je genauer die Arbeit — für die aufgewandte Mühe entschädigen.

Und darauf hin sei die Aufforderung, mit vereinten Kräften die in Aussicht genommene Shakespeare-Statistik herzustellen, hier nochmals ausdrücklich wiederholt.

Das Folgende giebt sich nur als erster, kleiner Anlauf dazu. Es ist die vorläufige Verarbeitung des aus den Leipziger Theaterzetteln der Jahre 1817—71 (den auf dem hiesigen Theaterbureau vorhandenen) ausgezogenen Materials. Dieses Material selbst in seiner ursprünglichen Gestalt hier mitzutheilen, hätte manchen Vortheil gehabt; vorzüglich wünschenswerth wäre gewesen, die Bezeichnung der einzelnen Aufführungen mit dem jedesmaligen Tagesdatum

---

[1]) Vorzüglich in den ruhigeren Sommermonaten fände sich vielleicht Zeit zu der Arbeit.

[2]) Die Redaction erklärt sich zur Annahme und Uebermittelung etwaiger Beiträge gern bereit.

beibehalten zu können, weil damit weiteren theatergeschichtlichen Forschungen — über die Leistungen der Künstler, das Verhalten des Publikums, die Stimmen der Tageskritik — ein besserer Anhalt geboten und uns so die Möglichkeit näher gelegt wäre, dass dem statistischen Gerippe mit der Zeit auch Fleisch und Blut gegeben werde. Indess der beschränkt zugemessene Raum liess nur die Wahl, entweder das rohe ausführliche Material oder mehrere, sich auf das Wichtigere beschränkende übersichtliche Zusammenstellungen vorzulegen; da Eines das Andere ausschloss, musste Letzteres vorgezogen werden. Um den Hauptzweck der Arbeit zu erreichen, ihr Nachfolger zu gewinnen, dürfte sogar eine noch grössere Beschränkung auf das Allernöthigste rathsam gewesen sein. Nur wäre ihr dadurch der weitere Zweck, auf alles Wesentliche und Wünschenswerthe hinzudeuten, verloren gegangen. Mag sie also ihr Glück versuchen, so wie sie ist.

I. Geschichtliche Vorerinnerung.[1])

Vom 26. Aug. 1817 an hat Leipzig eine eigene, stehende Bühne. An diesem Tage wurde das Leipziger Stadttheater unter Küstner's Direction mit Schiller's Braut von Messina eröffnet. Küstner leitete es bis 11. Mai 1828; er schloss es an diesem Tage mit Calderon's Leben ein Traum. Dann spielte vom 21. Sept. — 3. Nov. 1828 die Magdeburger Gesellschaft unter Ed. Genast (mit Frau Chr. Genast geb. Böhler, Emil Devrient, Frau Dor. Devrient geb. Böhler, als Mitgliedern) und vom 14. Dec. 1828 — 9. Juni 1829 die Gesellschaft H. E. Bethmann's. Es folgte die Zeit des Königlich sächsischen Hoftheaters in Leipzig, unter Remie's Leitung, vom 2. Aug. 1829 (wo es mit Shakespeare's Julius Caesar eröffnet wurde) — 31. Mai 1832. Am 15. Aug. 1832 übernahm Director Ringelhardt das Leipziger Stadttheater und führte es bis 12. Mai 1844. Vom 10. Aug. 1844 stand es unter Dr. Schmidt's Direction, der aber gegen Ende des

[1]) Näheres über die Geschichte des Leipziger Theaters seit 1817 siehe in: Küstner, Rückblick auf das Leipziger Stadttheater, Leipzig 1830; — Küstner, Vierunddreissig Jahre meiner Theaterleitung, Leipzig 1853; — Kneschke, Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig, Leipzig 1864; — Laube, Das Norddeutsche Theater, Leipzig 1872.

Jahres 1848 zurücktrat, so dass die Mitglieder unter eigener Leitung weiter spielen mussten, bis Director R. Wirsing dieselbe übernahm. Dieser führte sie über 15 Jahre, vom 1. Januar 1849 — 31. Mai 1864; von da ab bis 31. Mai 1869 Director Th. von Witte, unter dem am 28. Jan. 1868 der neue Theaterbau eröffnet wurde. Am 1. Febr. 1869 begann H. Laube's Direction, erlitt aber schon am 25. Mai 1870 ein jähes Ende. Seit 23. Juli 1870, bis zu welchem Tage Laube die Vorstellungen auf Rechnung seines Nachfolgers weiterführte, steht das Leipziger Theater unter Director Friedrich Haase.

Anfangs wurde, ausser den Messen, in der Regel nur 4 mal wöchentlich gespielt, später 5 und 6 mal, vom 1. Sept. 1864 an täglich; seit Eröffnung des neuen Theaters daneben auch zu Zeiten, vorzüglich während der Messen, und neuerdings regelmässig 2 mal wöchentlich, im alten Theater.

II. Uebersicht der Shakespeare-Aufführungen in Leipzig vom 26. Aug. 1817 — 31. Dec. 1871.

Während dieser Zeit wurden 22 Shakespeare'sche Stücke gegeben: Hamlet (H.), Macbeth (M.), Romeo und Julia (R. J.), Lear (L.), Viel Lärm um Nichts (V. L.), Kaufmann von Venedig (K. V.), Bezähmte Widerspänstige (B. W.), Othello (Oth.), Julius Cäsar (J. C.), Sommernachtstraum (Snt.), Richard III. (R. III.), Heinrich IV, 1. Th. (1 H. IV), Com. d. Irrungen (Irr.), Lustige Weiber v. W. (L. W.), Coriolanus (Cor.), Was ihr wollt (W. i. w.), Wintermährchen (Wm.), Timon v. A. (Tim.), Richard II. (R. II.), Heinrich IV, 2. Th. (2 H. IV), Sturm (St.), König Johann (K. J.); — und am 1. Jan. 1872 kam noch Maass für Maass hinzu. — Die Zahl der Aufführungen war:

	H.	M.	R. J.	L.	V. L.	K. V.	B. W.	Jahressummen.	
1818	4							4	1818
1819	2	3	1					6	1819
1820	—	1	1	2	3			7	1820
1821	2	1	—	—	1	2		6	1821
1822	1	1	3	1	2	2	4	14	1822
1823	1	1	—	—	—	—	1	3	1823
1824	2	1	—	—	1	2	—	6	1824
1825	—	2	1	—	1	—	1	5	1825

	H.	M.	R. J.	L.	V. L.	K.V.	B.W.	Oth.	J. C.
1826	1	1	1	2	—	—	1	2	
1827	1	—	2	—	—	—	—	1	
1828	1	1	—	—	—	1	1	—	
1829	—	—	—	2	1	—	2	—	2
1830	—	—	—	1	1	2	—	—	1
1831	—	2	—	—	1	1	3	2	—
1832	2	2	—	—	—	1	1	—	—
1833	—	—	2	—	—	—	—	—	—
1834	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1835	—	—	—	3	—	—	—	1	—
1836	1	—	1	—	—	1	1	—	—
1837	—	—	2	—	—	1	1	1	—
1838	2	—	—	1	—	2	—	—	—
1839	—	—	1	—	—	—	—	—	—
1840	1	—	1	—	—	1	1	—	—
1841	—	—	—	1	—	1	1	—	—
1842	1	—	—	1	—	1	—	—	—
1843	1	—	1	—	—	1	3	—	—
1844	—	1	—	1	—	2	1	—	—
1845	—	—	3	—	—	1	—	—	—
1846	9	—	—	—	—	1	—	—	—
1847	2	—	2	1	—	—	—	—	—
1848	2	—	—	—	—	1	—	—	—
1849	1	—	1	—	—	—	—	1	1
1850	1	—	—	—	2	3	—	—	—
1851	1	2	—	—	—	—	—	—	—
1852	—	—	2	—	—	3	5	—	—
1853	2	—	—	—	—	—	—	—	—
1854	1	—	—	—	—	2	—	—	—
1855	3	—	—	—	—	—	—	1	—
1856	1	—	1	1	6	2	—	—	—
1857	1	1	2	—	—	1	7	—	—
1858	2	—	1	—	1	1	—	1	—
1859	1	1	3	—	1	—	4	1	—
1860	1	1	—	—	—	—	3	—	—
1861	1	—	3	—	1	3	3	—	—
1862	2	—	—	—	1	—	1	—	—
1863	1	—	1	—	—	2	1	—	—
1864	3	—	—	—	—	1	—	—	—
1865	1	—	—	—	1	2	1	2	—
1866	1	1	3	1	2	1	3	2	—
1867	3	1	—	1	1	1	2	1	—
1868	2	—	6	—	—	—	1	1	—
1869	1	—	3	—	—	3	3	—	2
1870	—	2	—	4	3	—	1	—	—
1871	1	—	1	—	2	4	2	2	—
1818—71	67	26	49	23	32	53	59	19	6

Snt.	R.III	1 H. IV	Irr.	Cor.	W. i. w.	(Sporaden.)	Jahres-summen.	
							8	1826
							4	1827
							4	1828
							7	1829
							5	1830
							9	1831
							6	1832
							2	1833
							—	1834
							4	1835
							4	1836
							5	1837
							5	1838
							1	1839
							4	1840
							3	1841
							3	1842
2							8	1843
4	1						10	1844
—	—						4	1845
—	—						10	1846
—	—	1					6	1847
—	—	—					3	1848
—	—	—	2				6	1849
—	—	—	1				7	1850
4	—	—	—			L. W. 1	8	1851
1	—	—	—	2		„ 1	14	1852
—	—	—	—	—			2	1853
—	—	—	—	—			3	1854
—	—	—	—	—			4	1855
4	1	—	—	—			16	1856
2	—	2	—	—	3		19	1857
—	—	—	3	—	—		9	1858
1	—	—	—	—	—		12	1859
—	—	—	—	—	—		5	1860
3	2	—	—	—	—		16	1861
1	—	—	—	—	—	Wm. 3	8	1862
—	1	—	3	—	1	„ 1 Tim. 2	13	1863
—	2	—	—	—	—		6	1864
—	3	2	—	—	—	R. II. 2	14	1865
—	—	2	—	—	—	2 H. IV. 1	17	1866
—	2	—	—	—	—		12	1867
—	—	1	—	—	—	St. 3	14	1868
6	—	—	—	—	—		18	1869
2	—	—	2	2	—		16	1870
3	—	1	—	—	2	K. J. 2	20	1871
33	12	9	11	4	6	2. 4. 2. 2. 1. 3. 2.	425	1818—71

III. Angaben der Theaterzettel über Bearbeitungen der Stücke, und Besetzung der Hauptrollen.

1) *Hamlet:*

übersetzt von Schlegel, 1818—28, 15 mal;

(neu einstudirt) übers. von Schlegel, für die hiesige Bühne eingerichtet von Tieck; 32—38, 4 mal;

übers. von Schlegel, für die Berliner Hofbühne eingerichtet; 38—42, 3 mal;

übers. von Schlegel, 43--54, 20 mal; (n. e.) 55-69, 24 mal; (n. e.) mit dazu componirter Ouverture von Emanuel Bach, 71, 1 mal.

Die Rolle des Hamlet gaben von ständigen Mitgliedern der Leipziger Bühne: Ed. Stein 1818 (3 m.[1]) — 27, Emil Devrient 28, M. Rott 32, Jos. Wagner 46—48 (46 9 mal, mit Frl. B. Unzelmann als Ophelia, 47 2 m. u. 48 1 m., mit Frl. A. Gey), A. Rudolph 53, F. Wenzel 55—58, A. Köckert 58, J. Hanisch 62-67, Dir. Fr. Haase 71; zusammen 38 mal;

und als Gäste: Wolff 18 u. 24 (2 m.), L. Löwe 36 u. 40, Em. Devrient 38, 50, 63, 64, 66, 68, Rott 38, Baumeister 42, C. Devrient 43 u. 51, Wagner 48 (mit Frl. Unzelmann als Gast) u. 60, L. Dessoir 49, Härting 52, Dawison 55 u. 61, Wenzel 55 (mit Frl. Claus a. G.), Berndal 57 (mit Frl. Fuhr a. G.), Karlowa 59, Fr. Devrient 65, Sonnenthal 67 (mit Frl. Bognár a. G.) u. 68, Simon 67, Fräulein v. Vestvaly 69; zus. 29 mal.

Als Ophelia gastirten: Frl. Lindner 1826, (Frl. Unzelmann 48, s. ob.), Frl. Siber 53, (Frl. Claus 55, u. Frl. Fuhr 57 s. ob.), Frl. Bussler 62, (Frl. Bognár 67 s. ob.), Frl. Bland 71; zus. 8 mal.

Auf 67 Aufführungen kommen demnach 37 Gastspiele an 33 Abenden.

(Ausserdem wurde Hamlet 1859 von der englischen Schauspieler-Gesellschaft des Mr. Phelps, mit Phelps in der Titelrolle, gegeben.)

---

[1]) Wievielmal ein ständiges Bühnenmitglied in einer Rolle aufgetreten ist, ergiebt sich aus obiger Tabelle und den vorliegenden Angaben; ausdrücklich bezeichnet sind, im allgemeinen, nur die Fälle, wo ein Schauspieler eine Rolle — wie hier Stein den Hamlet -- innerhalb eines Jahres 3 oder mehr mal, ohne Veranlassung eines Gastspieles, gegeben hat. Gesperrt gedruckte Namen und nähere Angaben heben 6- u. mehrmaliges Auftreten in einer Rolle innerhalb eines Jahres hervor.

2) *Macbeth:*

von Schiller, die Hexenscenen nach Bürger; mit Musik von Reichardt; 1819—24, 8 mal;
von Schiller[1]); mit Musik von Spohr; 25—28, 4 mal;
von Schiller; mit Musik von Reichardt; 31—32, 4 mal;
von Schiller, 44—51, 3 mal;
übers. von Schlegel u. Tieck, 57, 1 mal; (n. e.) 59—60, 2 mal;
von Schiller, 66—67, 2 mal; (n. e.) 70, 2 mal.

Den Macbeth gaben: Ferd. Löwe 1819, Thieme 21—23, Ed. Jerrmann 24, Stein 25—28, Rott 31—32, Rudolph 51, Deetz 66, Barnay 67, Mitterwurzer 70; zus. 20 mal;

u. als Gäste: Kühne 20, Esslair 22, Rott 44, Hendrichs 57, Locher 59, Wagner (mit Fr. J. Rettich a. G.) 60; zus. 6 mal.

Lady Macbeth gaben: Fr. Steinau 1819, Fr. Miedke 20—26, Fr. (Hanff-) Schmidt 31—32, Fr. (Reimann-) Dessoir 44, Frl. L. Schäfer 51, Frl. J. Huber 57—59, Frl. Lemcke 66, Frl. Cl. Ziegler 67; zus. 19 mal;

u. als Gäste: Fr. Sophie Schröder 1819 (2 m.), Fr. Birch-Pfeiffer 28, Fr. (Miedke-) Vetter 32, (Fr. Rettich 60, s. ob.) Frl. Widmann 70 (2 m.); zus. 7 mal.

Im Ganzen: 13 Gastspiele, an 12 Abenden, auf 26 Aufführungen.

(Ausserdem wurden 1852 ausgewählte Scenen des Macbeth in englischer Sprache gespielt, am 28. Juni von Mr. u. Mrs. Alfred Ormonde, am 26. Nov. von Ira Aldridge.)

3) *Romeo und Julia:*

nach Schlegel, 1819—22, 5 mal; (n. e.) 25—27, 4 mal;
übers. von Schlegel, f. d. B. eingerichtet von Klingemann; 33—45, 9 mal;
übers. von Schlegel, 45—59, 14 mal; (n. e.) 61, 3 mal; (n. e.) 63, 1 mal;
nach Schlegel, bearb. von Ed. Devrient; 66—71, 12 mal;
nach der Bearbeitung von Garrick, 69 (Gastsp. der Frl. v. Vestvaly) 1 mal.

Den Romeo spielten: Stein 1819—22, Em. Devrient 25—27, Ziegler 33, Ph. Düringer 36—43, H. Richter 45 u. 47—49, Wagner 45—47, A. v. Ernest 52; Wenzel 56—57, Köckert 59, Hanisch 61, Ellmenreich 63, Herzfeld 66 u. 68, Fräulein Cl. Ziegler 68 (6 mal, und zwar mit Frl. P. Ulrich a. G., 3 mal, u. Frl.

---

[1]) Die Hexenscenen nach Eschenburg u. Voss. (Küstner, Rückblick, S. 143.)

Link 3 mal als Julia: C. Sonntag a. G., 3 mal, A. Christen a. G., 2 mal u. Mittell 1 mal als Mercutio); zus. 42 mal;

u. als Gäste: Ziegler 33, C. Rettich (mit Fr. J. Rettich a. G.) 37, L. Löwe 40, E. Hahn (mit Frl. M. Michalesi a. G.) 58, Fräulein v. Vestvali 69, Fräulein Ziegler 69, Steinar 71; zus. 7 mal.

Die Rolle der Julia gaben: Frl. Chr. Böhler (Fr. Genast) 1819—27, Frl. Reimann (Fr. Dessoir) 33 u. 39—40, Frl. Bernhard 45, Frl. Unzelmann 47, Frl. Schäfer 52, Frl. Link 66—69; Frl. Sperner 69, Frl. Bland 71; zus. 20 mal;

u. als Gäste: Fr. Stich (Crelinger) 22 (2 mal, mit Stich als Mercutio) u. 27, Frl. C. Bauer 36, (Fr. Rettich 37, s. ob.) Frl. Ch. v. Hagn 37, Frl. Löwe 43, Frl. Unzelmann 45 (2 m.), Frl. Dub 47, Frl. Schäfer 49, Fr. Bayer-Bürck 52, Frl. Janauscheck 56, Frl. Widmann 57, Frl. Daun 57, (Frl. Michalesi 58, s. ob.) Fr. Seebach-Niemann 59 (2 m.) u. 66, Frl. Baudius 59, Frl. Vanini 61, Fr. v. Bulyovsky 61 (2 m.), Fr. Lange 63, Frl. Ulrich 66 u. 68 (3 m., s. ob.) Frl. Hausmann 69; zus. 29 mal.

Als Mercutio gastirten, wie bereits angeführt: Stich 22 (2 m.), Sonntag 68 (3 m.), u. Christen 68 (2 m.); zus. 7 mal.

Im Ganzen: 43 Gastspiele, an 36 Abenden, auf 49 Aufführungen.

4) *König Lear:*
nach Shakespeare[1]), 1820—26, 5 mal;
nach der Uebers. von H. Voss, 29—47, 10 mal;
nach Sh. von Schröder, 35 (Gastsp. v. Ball aus Nürnberg), 1 mal;
(n. e.) nach der Uebers. von Voss, 56, 1 mal; (n. e.) 66—67, 2 mal; (n. e.) 70, 4 mal.

Den Lear gaben von ständigen Mitgliedern nur: v. Zieten 1820, Rott 29—30, Kahle 70 (3 m.); zus. 8 mal;

als Gäste aber: Esslair 22, L. Devrient 26 (2 m.[2]), Ball 35, Anschütz 35 (2 m.) u. 47, Rott 38 u. 44, Döring 41 u. 42, Grunert 56, C. Devrient 66, Lehfeld 67, Förster 70; zus. 15 mal.

Im Ganzen: 15 Gastspiele auf 23 Aufführungen.

(Ausserdem gab die englische Schauspieler-Gesellschaft des Mr. Phelps 1859 King Lear, mit Phelps als Lear.)

---

[1]) „Lear wurde, weil darin die Herren Devrient und Esslair auftreten sollten und diese nach der Schröder'schen Bearbeitung einstudirt waren, nach dieser letztern gegeben". (Küstner, Rükblick S. 259.)

[2]) Das erste Mal, am 15. Aug., erkrankte Devrient im dritten Akte. (Küstner, vierunddreissig Jahre, S. 17.)

5) *Viel Lärm um Nichts*:

a) Die Quälgeister, von Beck[1]) 1821—29, 6 mal; (n. e.) 30, 1 mal.

b) Viel Lärm um Nichts, neu übers. u. für die hiesige Bühne eingerichtet 1831, 1 mal;

f. d. B. eingerichtet von C. v. Holtei 50, 2 mal; (n. e.) 56, 6 mal; (n. e.) 58, 1 mal; (n. e.) 59—67, 7 mal; (n. e.) 70—71, 5 mal.

Die Rolle des Benedict (Hauptm. von Linden bei Beck) spielten: Stein 1820—25; Ed. Schütz 31, H. v. Othegraven 50—56 (50 2 m., mit Fr. Kläger a. G., u. 56 6 mal, mit Fr. A. Wohlstadt, als Beatrice) A. Rösicke 58, O. Devrient 62, Herzfeld 66, Grans 67, Mitterwurzer 70 (3 m.) u. 71; zus. 25 mal;

u. als Gäste: Stich (mit Fr. Stich a. G.) 22, Grohmann 29, Em. Devrient (mit Fr. Devrient a. G.) 30, Locher 59, Dawison 61, Grans 65 u. (mit Frl. Bussler a. G.) 66; zus. 7 mal.

Die Rolle der Beatrice (Isabelle bei Beck) gaben: Fr. Genast 20—25, Frl. Koppe 29; Frl. Ros. Wagner 31, Fr. A. Wohlstadt 56—61 (56 6 mal, mit v. Othegraven, 58, 59 u. 61 je 1 m., mit Rösicke, Locher u. Dawison) Frl. Grösser 65, Frl. Götz 67, Fr. Mitterwurzer 70 (3 m.), Frl. Link 71; zus. 24 mal;

u. als Gäste: (Fr. Stich 22, s. ob.), Fr. Neumann-Haitzinger 24, (Fr. Devrient 30, u. Fr. Kläger 50, 2 m., s. ob.), Fr. Kierschner 62, Frl. Ulrich 66, (Frl. Bussler 66, s. ob.); zus. 8 mal.

Als Richter Dupperig (in den Quälgeistern) gastirten: Bösenberg 1820 u. Wurm 22.

Im Ganzen: 17 Gastspiele, an 14 Abenden, auf 32 Aufführungen.

6) *Der Kaufmann von Venedig:*

nach Schlegel, 1821—28, 7 mal; (n. e.) 30—54, 25 mal; (n. e.) 56—58. 4 mal; (n. e.) 61, 3 mal; (n. e.) 63—67, 7 mal; (n. e.) 69, 3 mal;

übers. von Schlegel, nach englischem Muster f. d. deutsche Bühne einger. von Friedr. Haase, Musik von Mühldorfer, 1871, 4 mal.

Die Rolle des Shylock spielten: v. Zieten 1821—28, W.

---

[1]) Bruno Bucher (Shakespeare-Anfänge im Burgtheater, S. 14; aus dem Jahrb. des Vereins für Landeskunde Nieder-Oesterreichs, Wien 1867) sagt von diesem Stück, es sei so wenig Shakespearisches in ihm übrig geblieben, dass es mit dem Bemühen, Shakespeare bei uns einzubürgern, nichts zu schaffen habe; vgl. aber Genée, Gesch. d. Sh. Dr., S. 287.

Wohlbrück 30—32, C. Baudius 36, Ph. Reger 37—40, H. Marr 44—45, W. Kläger 50—52, Gerstel 54, Laddey 56, Kühns 61—63, Deutschinger 64, Kahle 69 (3 m.), Dir. Fr. Haase 71 (4 m.); zus. 33 mal;

u. als Gäste: L. Devrient 24, Porth 38, Seidelmann 38, Döring 41, 42 u. 52, Jost 43, Grunert 46 u. 56, Wohlbrück 48, Schneider 54, Haase 57, Kläger 50 u. 58, Dawison 61 u. 65 (2 m.), Lewinsky 63, C. Devrient 66, Lehfeld 67; zus. 20 mal.

20 Gastspiele auf 53 Aufführungen.

7) *Die bezähmte Widerspänstige:*

von Holbein, 1822—28, 8 mal; (n. e.) 29—44, 14 mal; (n. e.) 52, 5 mal;

von Deinhardtstein, 57—59, 11 mal; (n. e.) 60—68, 15 mal; (n. e.) 69—71, 6 mal.

Die Rolle der Katharina (Franziska bei Holbein) gaben: Frl. Dor. Böhler (Fr. Devrient) 1822 (4 m.) —28, Frl. C. Sutorius 29, Frl. Sohm 31—32, Fr. Dessoir 40—44 (43 3 m.), Frl. A. Liebich 52 (4 m.), Frl. Schäfer 52; Fr. A. Wohlstadt 57—60 (57 6 mal, mit F. Wenzel als Petruchio, 59 2 m., mit Fritsche a. G. u. A. Köckert, 60 3 m., mit J. Hanisch) Frl. Carlsen 63, Frl. Götz 65 u. 68, Frl. Link 67 u. 71, Fr. Mitterwurzer 69 (3 m.); zus. 43 mal;

u. als Gäste: Fr. Neumann-Haitzinger 26 u. 36, Frl. Sutorius 29, Frl. Wilh. Gebhardt 31, Frl. Keller 37, Frl. Fuhr (mit Berndal a. G.) 57, Fr. v. Bärndorf 59, Fr. Seebach-Niemann 59 u. 66, Frl. Vanini 61, Fr. Kierschner 61 (2 m.) u. 62, Frl. Bussler (mit Grans a. G.) 66, Frl. Hedw. Raabe 67, Frl. Dorner 70; zus. 16 mal.

Den Petruchio (Oberst v. Kraft bei Holbein) gaben: Thieme 1822 (4 m.) —23, Em. Devrient 25—28, Schütz 29, Stölzel 31—32, Düringer 36—43, Moser 43—44, v. Ernest 52 (3 m.) A. Böckel 52, F. Wenzel 57 (6 mal mit Fr. Wohlstadt), Köckert 59, Hanisch 60 67, Herzfeld 67, Mitterwurzer 69 (3 m.) —71; zus. 50 mal;

u. als Gäste: Böckel 52, (Berndal 57, u. Fritsche 59 s. ob.), Hanisch 60, Em. Devrient 63, 66 u. 68, Grans 65 u. (66, s. ob.); zus. 9 mal.

Im Ganzen: 25 Gastspiele, an 23 Abenden, auf 59 Aufführungen.

8) *Othello:*

übers. v. H. Voss, 1826—27, 3 mal; (n. e.) 31—37, 4 mal; (n. e.) 49, 1 mal; (n. e.) 55, 1 mal; (n. e.) 58—68, 8 mal;

[illegible] der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung, 71, 2 mal.

Den Othello spielten: Stein 1826—27, Rott 31, Fr. Schenk 37, Köckert 59, Deetz 66, Neumann 71; zus. 11 mal;

u. als Gäste: Anschütz 35, Dessoir 49, Dawison 55, Köckert 58, Fr. Devrient 65 (2 m.), Lehfeld 67, Fallenbach 68; zus. 8 mal.

Als Desdemona gastirte Fr. Seebach-Niemann 66; als Jago Pauli 31 (2 m.).

Im Ganzen: 11 Gastspiele auf 19 Aufführungen.

9) *Julius Caesar:*

nach Schlegel; Ouvertüre von Dorn; 1829—30, 3 mal (Brutus — Rott); (n. e.) 49, 1 mal (Antonius — L. Dessoir a. G.);

nach der Schlegel'schen Uebers. f. d. B. einger. von H. Laube; Musik von E. Titl; 69, 2 mal (Brutus — Herzfeld, Antonius — Mitterwurzer).

Im Ganzen: 6 Aufführungen mit 1 Gastspiel.

10) *Ein Sommernachtstraum:*

von Schlegel, f. d. B. einger. von Tieck; Musik von Mendelssohn; 43—44, 6 mal; (n. e.) 51—52, 5 mal; (n. e., zu Mendelssohn's Geburtsfest) 56—59, 7 mal; (n. e.) 61—62, 4 mal; (n. e.) 69—71, 11 mal; zusammen 33 mal.

11) *König Richard III.:*

nach Schlegel, 1844 (Richard — Rott a. G.); (n. e.) 56 (Grunert a. G.);

mit Benutzung der Schlegel'schen und Kellermann'schen (sic!) Uebers. neu f. d. B. bearbeitet, 1861 (Dawison a. G., 2 mal);

(n. e.) nach Schlegel f. d. B. bearbeitet, 1863 (Lewinsky a. G.) u. 64 (Kühns, 2 mal);

nach Schlegel neu bearb. von Dingelstedt, 1865 (Deutschinger, 3 mal) u. 67 (Lehfeld a. G., 2 mal).

Im Ganzen: 12 Aufführungen mit 7 Gastspielen.

12) *König Heinrich IV., 1. Th.:*

mit Benutzung der Uebersetzungen von Schlegel u. Voss f. d. B. bearbeitet von West, 1847 (Falstaff — Anschütz a. G.);

nach der Uebers. von Schlegel f. d. B. bearb. (mit Scenen aus dem 2. Th.) 1857 (Grunert a. G., 2 mal);

nach Schlegel bearb. von Dingelstedt, 1865 (Döring a. G., 2 mal), 66, 2 mal (Hock und dann wieder Döring a. G.), 68 (Christen a. G.); (n. e.) 71 (Döring a. G.).

Im Ganzen: 9 Aufführungen mit 8 Gastspielen, von denen 4 auf Döring kommen.

13) *Comödie der Irrungen:*
f. d. B. einger. von C. v. Holtei, 1849—50, 3 mal; (n. e.) 58, 3 mal; (n. e.) 63, 3 mal; (n. e.) 70, 2 mal; zus. 11 mal. — In den ersten 3 Aufführungen (Dec. 49 u. Jan. 50) gastirte Nesmüller als Dromio v. Syrakus.

14) *Die lustigen Weiber von Windsor:*
von Shakespeare: wurden nur 2 mal, am 26. Dec. 1851 u. 8. Jan. 52. gegeben, mit W. Kläger als Falstaff.

15) *Coriolanus:*
nach der Schlegel-Tieck'schen Uebers. f. d. B. bearb. von Gutzkow: 1852, 2 mal (Coriolanus — Rudolph, Volumnia — Frl. Huber, Menenius — Pauli);
(n. e.) von W. Shakespeare 1870, 2 mal (Cor. — Mitterwurzer, Vol. — Fr. Strassmann, Men. — Kahle).

16) *Was ihr wollt:*
übers. von Schlegel. 1857, 3 mal (Viola — Fr. Wohlstadt u. 1 mal Frl. Dann a. G.);
(n. e.) 1863 (Frau Formes a. G.);
(n. e. f. d. B. bearb. von Deinhardtstein, 1871, 2 mal (Frl. Link).

17) *Ein Wintermärchen:*
übers. von Schlegel u. Tieck. 1859, 2 mal;
neu übers. u. bearb. von Dingelstedt: Musik von Flotow; 1862, 3 mal u. 63 (Hermione — Fr. A. Wallner a. G.) 1 mal.

18) *Timon von Athen:*
nach der Schlegel-Tieck'schen Uebers. f. d. B. bearb. von F. Wehl, 1868, 2 mal (Timon — Hanisch).

19) *König Richard II.:*
nach Schlegel bearb. von Dingelstedt, 1865, 2 mal (Richard — [illegible] a. G.).

20) *König Heinrich IV. 2. Th.:*
bearb. von Dingelstedt, wurde nur einmal, am 1. Nov. 1866, gegeben, mit Hock als Falstaff.

21) *Der Sturm:*
bearb. von Dingelstedt: Musik von Taubert: 1868, 3 mal.

22) *König Johann:*
nach Schlegel, f. d. B. einger. von A. von Loën: 1871, 2 mal (K. Johann — [illegible]).

Die im Vorstehenden aufgezählten 425 Aufführungen mit 205 Gastspielen (188 Gastspiel-Aufführungen) vertheilen sich auf die einzelnen Theaterintendanzen wie folgt:

												Durchschn. in 1 Jahr:	
Küstner	gab in	$10\frac{3}{4}$ J.	66	Sh.-Auff.,	v. d.	45	ohne	Gastsp.,	21	mit	24	Gastsp.; 6	Sh.-Auff.
Genast	„ „	$\frac{1}{3}$ „	1	„	„ „	1	„	„	—	„	—	„ ?	„
Bethmann	„ „	$\frac{1}{2}$ „	1	„	„ „	—	„	„	1	„	1	„ ?	„
Remio	„ „	$2\frac{5}{6}$ „	26	„	„ „	20	„	„	6	„	7	„ 9	„
Ringelhardt	„	$11\frac{3}{4}$ „	47	„	„ „	17	„	„	30	„	31	„ 4	„
Schmidt	„ „	$4\frac{1}{3}$ „	25	„	„ „	17	„	„	8	„	9	„ 6	„
Wirsing	„ „	$15\frac{1}{2}$ „	146	„	„ „	77	„	„	69	„	74	„ 9	„
v. Witte	„ „	$4\frac{1}{2}$ „	61	„	„ „	17	„	„	44	„	50	„ 14	„
Laube	„ „	$1\frac{1}{2}$ „	26	„	„ „	23	„	„	3	„	3	„ 17	„
Haase	„ „	$1\frac{1}{2}$ „	26	„	„ „	20	„	„	6	„	6	„ 17	„
			425			237			188		205		

IV. Vergleichende Uebersicht der Aufführungen klassischer Stücke in Leipzig, 1817—71.

Als Zeitperioden sind diejenigen der einzelnen Directionen genommen; nur 1828—32 umfasst die drei Theaterdirectionen von Genast, Bethmann und Remie.

Die in Vergleich gezogenen Dichter sind: Schiller (Sch.) mit 14 Stücken — die 8 Aufführungen des von Laube ergänzten Demetrius (unter dessen Direction) für 4 Aufführungen des Schiller'schen Fragments gerechnet — Göthe (G.) mit 9 St., Lessing (L.) mit 3 St., Kleist (Kl.) mit 5 St., Grillparzer (Gp.) mit 6 St., Shakespeare (Sh.) mit 22 St., Calderon (C.) mit 3 St., Moreto (Mr.) mit 1 St., Molière (Ml.) mit 2 St.

Die Zahl der Aufführungen war:

	Sch.	G.	L.	Kl.	Gp.	Sh.	C.	Mr.	Ml.	im Ganzen
1817—28	158	37	25	32	39	66	32	34	7	430
1828—32	23	15	4	6	6	28	5	2	2	91
1832—44	88	40	15	17	2	47	2	7	9	227
1844—48	45	21	6	4	—	25	1	2	3	107
1849—64	169	101	36	21	6	146	5	19	4	507
1864—69	79	28	14	7	4	61	2	7	2	204
1869—70	22	11	9	3	3	26	—	—	—	74
1870—71	19	6	5	3	—	26	—	—	—	59
1817—71	603	259	114	93	60	425	47	71	27	1699

Die Shakespeare-Aufführungen in Berlin.

Von

Johannes Meissner.

Ein reiches dramatisches Leben hat sich neuerdings in Berlin entfaltet. An einem Abend werden heut mehr klassische Stücke dargestellt als noch vor wenigen Jahren während eines Monats. Gleichzeitig mit dem grossen Aufschwung unseres Vaterlandes vollzog sich auch ein Aufschwung der Bühne, welchen wir nur freudig begrüssen können. Als das Privilegium des Hoftheaters beseitigt wurde, schien es zwar zuerst, als werde die Wirkung eine ungünstige sein. Wir bekamen eine Menge von Volksbühnen, die sich für den Anfang übermässig Konkurrenz machten und von denen deshalb ein Theil dadurch Publikum anzuziehen suchte, dass er die anderen im Vorführen von Gemeinheiten übertrumpfte. Nach dem Kriege fanden wir jedoch eine überraschende Veränderung, wir fanden mehr als zwanzig Theater verschiedenen Ranges [1], die fast sämmtlich bemüht sind, unserer Zeit den Spiegel vorzuhalten und Blödsinn und Frivolität mindestens nicht mehr um ihrer selbst willen kultiviren. In der Tonhalle wie auch im Königstädtischen Theater giebt man für drei Silbergroschen Entree Shakespeare's Othello und noch ein paar kleine Lustspiele als Zugabe. Dass alle diese Bühnen heut ihr Publikum finden, erklärt sich zwar zum Theil aus der grösseren Wohlhabenheit und dem [illegible] Anwachsen der Kaiserstadt, im Wesentlichen aber doch darin, dass die dramatische Kunst alle anderen niederen Vergnügungen verdrängt hat und dass das Publikum den Genuss, welchen sie bietet, heut schon vorzieht sogar dem Genuss der Konzerte, welchem sich früher die [illegible] aus allen Ständen mit Leidenschaft hingaben. Wenn die Theaterdirektoren ihre Rechnung finden in der Vorführung

[1] Opern-, Schauspielhaus, Wallner-, Friedrich-Wilhelmstädtisches-, Victoria-, Kroll's-, [illegible], Louisenstädtisches, Residenz-, Belle-Alliance-, [illegible], [illegible] Vaudeville-, [illegible] u. s. w.

tüchtiger Stücke, in der Spekulation auf die edleren Triebe des Publikums, so muss dies als ein vortreffliches Zeichen für die Tüchtigkeit des Volksgeistes betrachtet werden. Das heutige Berlin hat eine wunderbare Aehnlichkeit mit dem London der Elisabeth; die äusseren Bedingungen zum Auftreten des deutschen Shakespeare sind da, wann wird er kommen, der langersehnte? Ein neu im Schauspielhause zur Aufführung gebrachtes Stück erinnert uns lebhaft an die blutigen Mordstücke, welche dem Auftreten Shakespeare's vorausgingen. Wollte Gott, dass die Zukunftsliteraturgeschichte Kobersteins Erich XIV. oder den bedeutenderen Tragödien Otto Ludwigs mit seiner gleichen Vorliebe zum Grässlichen dieselbe Stelle geben könnte, wie wir dem Tamerlan Marlowe's und dem Titus Andronikus.

Es ist eine erfreuliche Thatsache, dass Shakespeare's Werke sich unsre Volksbühnen zu erobern beginnen. Nach der bisherigen Ansicht waren Shakespeare's Stücke sämmtlich zu lang und die dramatische Genussfähigkeit der alten Griechen begriffen wir vollends nicht. Jetzt sehen wir im Bellealliance-Theater das Publikum ein fünfaktiges Trauerspiel und ein vieraktiges Lustspiel frisch hinter einander weg geniessen und ebenso in anderen Volkstheatern. Für diese sind also Shakespeare's Stücke nicht mehr zu lang und brauchen nicht so arg wie bisher zusammengestrichen zu werden.

In der Tonhalle wurde im November der Othello dreimal, im Königsstädtischen Theater im December ebenfalls Othello zweimal gegeben, für uns nicht recht geniessbar, aber unter sehr erheblichem Beifall des meist aus Maschinenbauer-, Handwerker- und dergl. Familien bestehenden Publikums. Im Nationaltheater (eröffnet am 28. August unter Direktion von Fr. Gumtau) einem der grössesten Berlin's, denn es fasst 2000 Plätze, darunter 600 Parquetplätze (Entree für ersten Rang, Parquet und Parquet-Loge 10 Sgr.), wurden wesentlich klassische Stücke, darunter 18 Shakespearische in etwa 17 Wochen aufgeführt und zwar Hamlet 4 mal, Die bezähmte Widerspänstige 5 mal, ferner mit Lehfeld als Gast: Lear zweimal, der Kaufmann von Venedig zweimal, Richard III. dreimal, Othello zweimal, und alle diese Meisterwerke gelangen unter der Regie von Jendersky recht gut, lockten meist mehr Publikum an, als das Haus fassen konnte, und befriedigten dasselbe stets, soweit wir urtheilen können, auf's Lebhafteste. Die Darstellungen gelangen, obwohl das Spielerpersonal in der Mehrzahl nur ein mittelmässiges ist und obwohl viele Shakespeare-Rollen, diejenigen Lehfelds nicht ausgenommen, durch Uebertreibung litten. Lehfeld hat tragische Kraft und ein bedeutendes Talent für Darstellung des Thierischen im Menschen, mithin für Darstellung des Menschen in dem Stadium der Leidenschaftlichkeit, wo die Vernunft machtlos geworden ist und das Thierische in der Natur zum Vorschein kommt. Der von ihm zuerst dargestellte Caliban, den wir früher sahen, gehört zu seinen besten Rollen. Auch sein Lear in der Tobsucht wie als gebrochener Greis war ergreifend. In den ersten Akten jedoch sprach er viel zu langsam und salbungsvoll, was durch Streichungen in der Rolle nicht ausgeglichen wurde. Lear ist hastig in seinem Thun und muss so auch in seinem Sprechen sein. Ferner schien uns der bei jeder Kleinigkeit jach aufschiessende Jähzorn zuerst nicht

genug betont. Die Regel der künstlerischen Steigerung von einem ruhigeren Anfange ist bei Lear oft gar nicht am Platz. Von den übrigen Rollen gelangen besonders Kent — Dalmoniko, Edgar — Lortzing, Oswald — Panzer, Cordelia — Dietrich. Klein gab die Narrenrolle sentimental und sprach sie fast durchweg mit weinerlicher Stimme, richtig, wie wir glauben, in der Auffassung, aber etwas übertrieben in der Ausführung. Im Kaufmann von Venedig war Lehfeld als Shylock ebenfalls gut, nur ist zu wiederholen, was schon im Jahrbuch VI, 147, Anmerkung, gerügt ist, dass Shylock nicht wahrhafte Liebe zur Jessica zeigen, nicht weich werden darf beim Gedanken an seine Lea. Wo Shylock weint, weint er aus Wuth. Sonst entsprachen vornehmlich Antonio — Dalmoniko, Gratiano — Jendersky, Nerissa — Dietrich und besonders der alte Gobbo — Panzer unsrem Geschmack. Als Richard III. gefiel uns Lehfeld gar nicht. Wir fassen diese Rolle auf wie v. Friesen (Jahrb. VI, p. 262); Lehfelds Richard aber war durchweg so sehr Schuft und so wenig Heuchler, dass die Anderen, besonders Anna, als grosse Thoren erschienen, da sie sich von ihm täuschen liessen. Auch vermissten wir „Bescheidenheit der Natur“. Besser als Richard kamen die Rollen Eduard IV. — Jendersky und Clarence — Lortzing zur Geltung. In Othello erwärmte uns Lehfeld mehr, ja momentan, da, wo zuerst die Leidenschaften mit Durchbrechung aller Fesseln der Vernunft thierisch werden, nämlich vor der Ohnmacht, schien er sogar Meister Dessoir zu übertreffen. Aber was nur ein Moment sein sollte, artete aus in unschöne Effekthascherei, durch die sich Lehfeld überhaupt viel Schaden thut. Die meisten anderen Darsteller spielten auch hier über Erwartung gut, besonders Jago — Klein, dessen Spiel um so mehr zu loben, als Klein sich von Natur mehr zur Darstellung weicher, sentimentaler, treuherziger Charaktere eignet. Die Bühneneinrichtungen waren die des Lear von West, die anderen amerikanisch, und wie uns schien, schlechter als die einheimischen Zustutzungen.

Die Gesammtleistungen des National-Theaters in der Shakespeare-Darstellung dürften auch für verwöhntere Gaumen geniessbar und bei dem billigen Eintrittspreis erstaunlich zu nennen sein. Nicht ganz so gut schienen uns andere klassische und moderne Dramen zu gelingen, da sich in diesen seltsamerweise viel empfindlicher als in den Shakespearischen eine gewisse Koulissenreisserei bemerkbar machte.

Im Königlichen Schaupielhause waren die Hauptereignisse, so weit sie uns hier angehen, das Wiederauftreten Dessoirs nach vierjähriger Krankheit, das Scheiden der Frau Jachmann von der Bühne, die Lear-Aufführungen mit neuer Besetzung und die Neu-Inscenirung zweier Shakespearischer Stücke durch Direktor Hein, Timon, bearbeitet von A. Lindner und Antonius und Cleopatra, bearbeitet von Leo. Timon wurde zweimal gegeben mit Kahle als Timon, Apemantus — Berndal, Agathon — Wünzer, Poet — Hoxar, Maler — Dehnike, Aspasia — Erhartt; Antonius und Cleopatra ebenfalls zweimal mit Antonius — Berndal, Octavius — Karlowa, Lepidus — Krause, Sextus Pompejus — Wünzer, Dom. Enobarbus — Kahle, Canidius — Dahn, Alexas — Hiltl, Cleopatra — Erhartt, Octavia — Kessler, Charmian — Bergmann.

[illegible]hr die Krankheit Dessoirs die Shakespeare-Aufführungen in

den letzten Jahren beeinträchtigte, ersieht man am besten aus den Tabellen, welche wir am Schlusse mittheilen. Im September 1871 trat er wieder auf als Othello. Viele fanden, dass seine physische Kraft noch nicht ganz zurückgekehrt sei, wir freuten uns nur, die Stimme des alten genialen Meisters wieder zu vernehmen.

Mit aufrichtiger Trauer dagegen sahen wir am 10. Januar 1872 Frau Jachmann-Wagner scheiden, früher zehn Jahre lang bewundert als erste Sängerin und dann ebenfalls seit zehn Jahren die erste Tragödin und Darstellerin des Erhabenen auf der Berliner und der gesammten deutschen Bühne. Für sie dürfte schwer ein Ersatz zu finden sein, aber auch wenn wir uns mit einer weniger bedeutenden Heroine behelfen müssen, wird unserer Bühne der erste Rang nicht mehr streitig gemacht werden können, denn während wir früher zwar einige wenige Kräfte ersten Ranges besassen, ausserdem aber das Spielerpersonal nur ein mittelmässiges war, ist dasselbe durch die Engagements in den letzten Jahren auf's Glücklichste vervollständigt worden. Dies zeigte sich auch in den sechs Lear-Darstellungen von 1871. Dankbar müssen wir anerkennen, dass diese Lear-Aufführung mit fast durchweg vorzüglichem Gesammtspiel zu unsern herrlichsten Genüssen gehörte. Gleichwohl finden wir, nachdem sich die Begeisterung gelegt hat, Mängel, welche die höchste Vollendung als nicht erreicht erscheinen lassen. Zunächst scheint uns die Bühneneinrichtung „nach der Uebersetzung von Voss" sehr verbesserungsbedürftig. Diese übermässigen Streichungen, nur damit das Ganze nicht so lange daure, lassen sich heut schwerlich mehr dadurch motiviren, dass das Publikum nicht länger als drei Stunden genussfähig sei. Am unbegreiflichsten und bei Herrn Roberts genialem Spiel besonders empfindlich ist die Streichung der Worte „Edmund ward doch geliebt" am Schluss und überhaupt die Behandlung von Edmunds Tod als einer Nebenscene. Kein Punkt darf hier fehlen, vielmehr muss durch langsames Zusammenspiel die Aufmerksamkeit und das Nachdenken des Zuschauers so recht auf Edmunds Benehmen im Tode hingelenkt werden, weil hierin die Lösung einer Disharmonie liegt, mit welcher sonst das Stück abschliessen würde. Nicht glücklich scheint uns ferner die Blendung Glosters inscenirt. Während die Lear-Scenen in den ersten Akten an Lebendigkeit, auch der Staffage, nichts zu wünschen liessen, war hier nur grade der eine Diener anwesend, der den Cornwall verwundet. Während Gloster zur Blendung hinausgeführt wird, bleibt der mitleidige Diener, was nicht natürlich ist, zurück und greift nach einigen Redensarten ziemlich kalten Blutes den Herzog an. Später erst wird Gloster geblendet wieder in den Saal zurückgeführt und zwar, wenigstens nach unserm Gefühl, nur um beim Publikum noch einige Worte anzubringen. Wir meinen, dass ein reiches Dienerpersonal den Hintergrund füllen müsste. Der wuthschnaubende Tyrann Cornwall sollte dem Gloster wirklich mit der Faust in's Auge schlagen. Auf seinen Befehl „Blendet ihn" sollten aus der Dienerschaar, die zuerst zögert, einerseits rohe dienstfertige Schufte vorspringen, in deren Mitte Gloster den Augen des Publikums entzogen ist, andrerseits der mitleidige Diener, der den Cornwall verwundet und von Regan getödtet wird. Diese letzten Handlungen, hastig abgespielt, ziehen die Aufmerksamkeit des Publikums so

lange von dem Menschenknäuel im Hintergrunde, innerhalb dessen Gloster geblendet wird, ab, bis er dann wieder vortritt mit den Worten „Dunkel Alles, wo ist Edmund?“ Beim Abgang von Cornwall und Regan sollten die unmenschlichen Diener diesen folgen, während andere um Gloster zurückbleiben und jenes Gespräch führen, mit welchem bei Shakespeare die Scene endet. So wie man die Sache hier gab, schienen die Spieler selbst unter dem Eindrucke zu stehen, dass sich doch nichts daraus machen lasse. Im ersten Akt dürfte von Cordelia's zweitem „Nichts“ an ein noch schnelleres Zusammenspiel, so hastig es nur irgend geht, am Platze sein. Es wird uns eine Gesellschaft geschildert, die ungezügelt dem Impuls des augenblicklichen Gefühls folgt. Nur Gefühle, nicht Gedanken, liegen den Worten und Handlungen dieser Menschen zu Grunde. Sobald irgend wo zu langsam gesprochen wird, geht der Eindruck von Hitzköpfen, welchen sie auf uns machen sollen, in den von Schwachköpfen über. Das gilt auch von dem übrigens sonst vortrefflich zur Geltung gebrachten Kent, welcher hierin nicht als Gegensatz zu Lear gespielt werden darf. Kent handelt, wenn auch aus einem guten Gefühl heraus, doch ebenso unüberlegt wie Lear und im Sinne des Dichters nicht richtig. Mit Herrn Karlowa konnten wir uns auch diesmal nicht recht befreunden. Er ist eben kein Charakterdarsteller und zumal der schwierigen Rolle des Edgar nicht gewachsen. Trotz dieser und einiger kleinerer Mängel müssen wir wiederholen, dass die Gesammtaufführung höchst gelungen und unserer Musterbühne würdig war. Eine Musterbühne zu sein, scheint sich das Schauspielhaus freilich nicht nach allen Richtungen hin zu bestreben. Das Repertoir von 1871 zeigt wenigstens noch immer eine zu zarte Rücksichtnahme auf die Kasse. Warum überlässt man Bearbeitungen französischer Effektstücke, die ohnehin hier schon anderweitig aufgeführt wurden, warum die Birch-Pfeiffer'schen, warum selbst die leichteren Sachen lebender Autoren, nachdem man sie ein oder einige Male zur Darstellung gebracht hat, nicht hochherzig den kleineren Berliner Bühnen?

Den nachstehenden Tabellen, die aus offiziellen statistischen Angaben zusammengestellt sind, mögen noch folgende ergänzende Notizen vorangeschickt werden.

In Dresden fanden im Jahre 1871 an zusammen 348 Theaterabenden 36 Aufführungen klassischer Stücke (einschliesslich Oper) Statt, nämlich Shakespeare 15, Schiller 6, Göthe 2, Lessing 4, Moliere 5, Moreto 3, Calderon 1. Zum ersten Mal wurde gegeben Heinrich VI. (1. u. 2. Theil) und Richard III. (Dingelstedts Bearbeitung). Neu einstudirt wurde Julius Cäsar. (Nach der National-Zeitung 9. Febr. 1872).

Auf dem Münchener Hof- und Residenztheater wurden 1871 zusammen 50 klassische Stücke gegeben und zwar kamen auf Shakespeare 12, auf Schiller 9, Göthe 6, Lessing 4, Kleist 4, Moliere 14 und Calderon 1 Aufführungen. (Aus 'Ueber Land und Meer'.)

Berlin, im Januar 1872.



I. Uebersicht der Vorstellungen klassischer Werke in Berlin von 1851—71.

	Shakespeare	Schiller	Göthe	Lessing	Kleist	Calderon	Moreto	Molière	Sophokles	Zusammen
1851—61 seit 1. Juni 1851	363	253	115	103	59	36	23	31	5	988
1861 vom 1. Jan. ab	30	29	15	11	4	2	2	3	—	96
1862	24	40	12	12	6	—	2	—	—	96
1863	46	23	18	9	7	6	3	9	—	121
1864	58	28	9	11	7	6	4	2	—	125
1865	37	19	12	6	1	2	5	4	—	86
1866	37	22	14	8	1	—	1	1	9	93
1867	43	20	16	11	6	—	4	1	4	105
1868	19	20	20	13	3	—	3	—	2	80
1869	25	26	7	11	3	—	—	—	1	73
1870	15	24	18	15	1	—	—	—	1	74
1861—71	334	251	141	107	39	16	24	20	17	949

Uhland erlebte während dieser Zeit nur 2 Aufführungen (1863), Racine und Beaumarchais je 3 (zuletzt 1862).

II. Uebersicht der Aufführungen Shakespearischer Stücke in Berlin von 1861—72.

	Hamlet	Kaufm. von Venedig	Komödie d. Irrungen	Sommerntr.	Rom. u. Jul.	Lear	D. bezähmte Widersp.	Othello	Heinr. IV. erster Thl.	Richard III.	Viel Lärmen um Nichts	Macbeth	Was ihr wollt	Jul. Caesar
1861	4	2	—	—	4	—	4	2	3	1	2	4	4	—
1862	4	6	—	—	4	—	1	3	2	2	—	1	—	—
1863	5	3	5	7	4	5	5	3	4	1	1	3	—	—
1864	4	5	8	6	6	3	4	3	1	4	1	2	3	4
1865	6	4	4	—	1	2	—	4	3	6	—	2	4	1
1866	3	4	4	3	3	5	3	2	3	2	3	2	—	—
1867	4	—	6	4	5	3	2	4	1	3	5	1	2	3
1868	4	4	2	2	3	=	—	=	2	=	1	1	=	=
1869	4	4	4	5	2	=	2	=	2	=	2	=	=	=
1870	2	2	1	3	1	=	2	=	=	=	3	=	=	=
1871	1	1	1	5	1	6	3	1	=	=	1	=	=	=
Zusammen in eilf Jahren:	41	35	35	35	34	24	24	22	21	19	19	16	13	8

Ausserdem sind gegeben, aber nicht eingebürgert: 1854 Coriolan; 1855 Heinrich IV. 2ter Theil; 1857 Cymbelin; 1864 König Johann 4 mal und ferner neuerdings 1871 inscenirt Timon zweimal; Antonius und Cleopatra zweimal. — Macbeth wurde 1862 auch einmal italienisch aufgeführt.

Die Doppelstriche deuten die Zeit an, wo die betreffenden Stücke wegen Dessoir's Krankheit nicht gegeben werden konnten.

III. Tabelle über die Aufführungen klassischer Werke in Hannover, Cassel und Wiesbaden, 1867—1870.

	Lessing	Göthe	Schiller	Kleist	Shakespeare	Calderon u. Moreto	Molière	Summa
Hannover								
1867	4	1	7	3	11	1 M.	—	27
1868	3	4	10	—	12	1 M.	5	35
1869	7	4	6	4	6	—	2	29
1870	4	7	7	6	11	1 C.	4	40
Cassel								
1867	3	9	11	5	14	1 C.	—	43
1868	6	6	11	1	12	1 M.	3	40
1869	4	7	12	2	9	1 M.	3	38
1870	4	8	13	2	7	1 M.	—	35
Wiesbaden								
1867	3	6	13	3	9	4 M.	—	38
1868	1	6	11	2	13	2 C. 2 M.	2	42
1869	5	2	10	2	12	1 M.	1	33
1870	4	6	8	2	4	—	—	24
1867—1870	51	66	119	32	120	4 C. 12 M.	20	424

IV. Tabelle über die Shakespeare-Aufführungen in Hannover, Cassel und Wiesbaden, 1867—70.

	Hamlet	Lear	Macbeth	Caesar	Othello	Rom. u. Jul.	Rich. III.	Heinr. IV. 1.	Irrungen	Widersp.	Sommerntr.	Viel Lärmen um Nichts.	Was ihr w.	Kaufm. v. V.	Winterm.	K. Johann	Summa
Hannover																	
1867	1	1	1	2	—	1	—	—	2	1	—	—	—	2	—	—	11
1868	—	1	1	—	1	2	—	1	—	3	—	—	—	3	—	—	12
1869	—	1	—	—	—	1	—	—	—	1	—	2	—	1	—	—	6
1870	1	—	—	—	—	1	—	3	—	1	3	1	—	1	—	—	11
Cassel																	
1867	2	—	—	—	2	—	—	—	—	1	3	2	—	2	4*	—	16
1868	—	1	1	—	1	1	1	—	—	1	2	1	2	—	1	—	12
1869	1	—	1	1	1	—	1	—	—	—	3	1	—	—	—	—	9
1870	1	—	—	1	—	1	—	—	—	—	1	1	—	—	—	2	7
Wiesbaden																	
1867	1	—	—	—	1	1	—	—	—	2	3	—	—	1	—	—	9
1868	1	—	—	—	2	2	—	—	—	2	—	—	—	1	5*	—	13
1869	1	1	—	—	—	—	1	—	—	3	3	1	—	1	1	—	12
1870	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	2	—	4
Summa	9	5	4	4	8	10	3	4	2	15	19	10	2	12	13	2	122

*) Wintermärchen, bearb. v. Dingelstedt, Musik v. Flotow.

Literarische Besprechungen.

W. Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser, Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 5—8. Band. Berlin, A. Asher & Co. 1871.

Seitdem wir im vorigen Jahrgange dieses Jahrbuchs den 4 ersten Bänden dieser Bearbeitungen einige Worte der Anerkennung widmeten und dieselben namentlich für unmittelbar aufführungsfähig erklärten, haben wir auf der Dessauer Hofbühne sowohl den Hamlet, als auch „Wie es euch gefällt" nach diesem Arrangement mit vollständigem Erfolg in Scene gehen sehen. Die Darstellung des letztern, auf den modernen Bühnen nur selten auftauchenden phantastischen Lustspiels wich von der Oechelhäuser'schen Bearbeitung insofern ab, als der erste Akt nur wie ein Vorspiel behandelt, die drei folgenden aber in einen einzigen, allerdings sehr langen Akt verschmolzen waren. Sowohl die der Oechelhäuser'schen Bühnenausgabe beigefügten effectvollen Compositionen der Gesänge des zweiten Aktes, als auch andre, besonders in die Verwandlungspausen sehr passend eingefügte Musikstücke boten eine angenehme Abwechslung, erhielten, obgleich sie den Gang der Handlung unterbrachen, den Zuhörer in der poetischen Stimmung und gaben zugleich der ganzen Darstellung eine etwas sommernachtstraumähnliche Färbung. — Nach den 4 ersten Bänden der Oechelhäuser'schen Bühnenbearbeitungen sind nun im Jahre 1871 abermals 4 herausgegeben worden, welche Richard den Zweiten, den Sommernachtstraum, König Lear und die Zähmung der Widerspänstigen der modernen Bühne anzupassen suchen. Was Richard II. anbetrifft, so hat der Bearbeiter an der Schlegel'schen Eintheilung der Akte und Scenen theils aus scenischen, theils aus inneren Gründen manches geändert und diese Aenderungen in der sehr lesenswerthen Einleitung gut motivirt. Wir wollen hoffen, dass diese brauchbare Bearbeitung auch Richard II. auf den grössern deutschen Bühnen, wo er bisher nur sehr selten gegeben wird, mehr einbürgern möge. Uebrigens erscheint uns der letzte Akt im Verhältniss zu den andern auffällig kurz. Ueber die Darstellung des „Sommernachtstraums" (oder richtiger

Johannisnachtstraums) auf der Deutschen Bühne hat sich W. Oechelhäuser im V. Jahrgange dieses Jahrbuchs bereits ausführlicher ausgesprochen. Sowohl die gedankenreiche, für die Inscenesetzung äusserst wichtige Einleitung als namentlich der Text selbst bietet die praktische Verwerthung der dort ausgesprochenen Theorie.

Wenn nach der Auffassung H. Ulrici's dieses Stück in allen seinen Theilen eine geistreiche Parodie der Hauptgebiete des menschlichen Lebens sein soll, wenn alle Personen ohne Ausnahme, die Helden wie die Liebenden, die Feen wie die Rüpel, Träger dieser Parodie sind, so hat der Bearbeiter diese Auffassung sehr geschickt in die Bühnensprache übersetzt. Die heutzutage mit diesem phantastischen Lustspiel festverwachsene Mendelssohn'sche Musik dürfte, so sehr sich auch der Bearbeiter bemüht, sie möglichst zu erhalten, zu mehreren Stellen nicht mehr passen. Der Vorschlag, die Männer in altgriechischem Costüm, die Frauen in moderner französicher Tracht auftreten zu lassen, ist wohl nicht ganz ernst gemeint. Der 7. Band enthält den König Lear. Die gewöhnliche Act- und Sceneneintheilung ist bedeutend modificirt. Nach Oechelhäuser's Bearbeitung umfasst der erste Act die vollständige Exposition der Lear- und Gloster-Tragödien, der zweite dagegen, die mächtigen Zusammenstösse Lear's mit Goneril und Regan einschliessend, schürzt die Knoten der Verwicklung und umfasst die ganze Steigerung der Handlung bis zu den Höhepuncten des dritten Acts. Die übrigen wesentlichen Aenderungen bestehen in Zusammenlegungen von Scenen des 3. und 4. Acts, welche einen allzuhäufigen Decorationswechsel (siebenfach in jedem Acte!) bedingen würden. Auch hier scheinen uns grosse Schwierigkeiten glücklich überwunden zu sein; ein recht klares Urtheil wird man freilich erst gewinnen, wenn diese neue Scenengruppirung der Feuerprobe einer wirklichen Aufführung unterworfen worden ist. Die Zähmung der Widerspänstigen, welche im 8. Bande enthalten ist, liess sich insofern leichter bearbeiten, als für dieses beliebte und weitverbreitete Repertoirstück schon sehr tüchtige Vorarbeiten vorlagen. Die Bearbeitung lässt das auf der modernen Bühne nicht lebensfähige Vorspiel weg, schliesst sich aber sonst dem Originale mit wenigen Ausnahmen an. Zusammenziehungen sind nur mit den beiden letzten Scenen des vierten und der ersten Scene des fünften Actes vorgenommen worden, indem diese in Eine Scene verschmolzen sind; ausserdem sucht aber der Bearbeiter die Act- und Scenenschlüsse mehrmals etwas anders zu pointiren und für die Rollen Petruchio's und Käthchens eine etwas feinere Darstellung zu ermöglichen. Die erste lange Scene, in der u. A. Vincentio seine Töchter „aushökert,“ ist sehr passend in eine öffentliche Promenade Padua's verlegt. Für die geschickte und umsichtige Einfügung der Bühnenweisungen und die durch dieselbe erst ermöglichte oder doch wesentlich vervollständigte Klarstellung der Situation, der Motive und der Charactere hat der Verfasser sowohl in den überaus reichhaltigen Einleitungen als im Texte selbst wieder sehr Bedeutendes geleistet und wir sprechen daher schliesslich den Wunsch aus, dass er Musse finden möge, diese höchst interessanten und verdienstlichen Arbeiten fortzusetzen.

Dessau. K. Böttger.

Shaksperi Iulius Caesar. Ad textum qualem Nicolaus Delius constituit, Anglicum, in senarios latinos transtulit Dr. Th. Jos. Hilgers, Collegii Hagenaviensis Director. Dessaviae, Albertus Reissner sumptus fecit. 1872 pp. 91. 8.

Ein [illegible] [illegible], das dem Verfasser an den Ufern des Isis oder Cam reiche Lorbeeren eingetragen haben würde, das aber in dem undankbaren Vaterlande Wenige preisen und noch Wenigere lesen werden. Und dennoch hat es für uns Deutsche insgesammt das Interesse, dass es uns aus den neuen Reichslanden als erste Frucht zugleich antik classischer und modern englischer Studien zukommt. Irren wir nicht, so hat der [illegible] Verfasser schon in seiner Stellung an der Aachener Realschule durch ein hübsches Programm über den „dramatischen Vers Shakespeares" (1868) nach einer Seite hin seinen Beruf für eine derartige Arbeit dargethan[1]. Es ist nicht mehr als billig, dass er nach seinem Uebergang an ein Gymnasium jetzt auch seine Schlagfertigkeit auf antik rhythmischem Gebiete documentirt. Denn ein Werth bleibt diesen Uebungen stets unverloren — der pädagogische. Es wird Niemand sich in das recht eigentlich seelenhafte Element einer Sprachform vertiefen und dasselbe in den Meisterwerken einer fremden Literatur mit aller Frische nachempfinden können, wenn er nicht selbst in dieser „Palaestra Musarum" gerungen hat. Wer aber könnte die Jugend lehren, was er selbst nicht versteht? Und umgekehrt: wer, der die Kunst versteht, möchte sie nicht die Jugend lehren wollen, wenn seine Lebensstellung es ihm überhaupt gestattet oder gebietet? Darum haben wir denn diese Schrift mit um so aufrichtigerer Theilnahme und Freude begrüsst, als der jüngeren Generation unserer Gymnasiallehrer die Lust wie die Fähigkeit zu solchen Exercitien grösstentheils abhanden gekommen ist, ja Mancher unter ihnen mit derselben vornehmen Verachtung darauf blickt, wie der Fuchs auf die Trauben. Aber „ars non habet osorem" —. Die Uebersetzung ist im Ganzen ebenso treu wie elegant und wird den Schülern als massgebendes Specimen vom besten Dienste sein.

Wir möchten nur Folgendes dazu bemerken. Dass der Verfasser für die ernsten Partien sich vielmehr Seneca's als Plautus' Senar zum Muster genommen zu haben scheint, können wir nur billigen. Ebenso dass er in demselben die Sprachformen der augustischen Zeit den plautinischen vorgezogen hat. Dagegen hätten wir gewünscht, er wäre seinem Originale nicht so genau gefolgt, dass er auch die Halbverse wieder gegeben hätte. Er hat ja einmal (und mit vollem Recht) den „blank verse" mit dem Trimeter vertauscht; und der Takt des letzteren ist (ganz anders als bei dem beweglichen Quinar) ein so conciser, scharf in sich geschlossener, dass seine Verkürzung nur als eine Verstümmelung erscheinen kann.

Zweitens hat Verfasser die Prosastellen meistens wieder in Prosa gegeben. Das lässt sich vom antiken Standpunkt kaum rechtfertigen. Und hier wäre denn der Versuch, die plautinischen „numeri innumeri"

---

[1] Der geehrte Herr Rec. befindet sich allerdings im Irrthum; der Uebersetzer des [illegible] und der Verfasser des angezogenen Programms sind trotz ihres gleichen [illegible] verschiedene Persönlichkeiten. D. Red.

wie auch die plautinische Sprache (die Volkssprache) einzuführen, gewiss ein höchst dankbarer gewesen, das antike Colorit wäre erhalten und doch die bunte Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nicht aufgegeben, die den Charakter des Originals kennzeichnet. An einigen wenigen Stellen hat der Verfasser den Versuch gemacht und stets, wie uns dünkt, mit Glück.

Von Einzelnem noch dies. Durch ein fatales Missgeschick sind ihm gerade die ersten Verse am wenigsten geglückt. Sie ermangeln der frischen Bewegung, die Rhythmen sind zerstückelt und kraftlos. Gleich der erste Vers hat die hässliche und bei Plautus äusserst seltene Mittelcäsur des Alexandriners.

Herr H. übersetzt:

Domum hínc apagite vós, ignavi hominés, domum!
Diésne festus ést hic? Quid, quoniám fabri
Estís, profesto vóbis spatiari die
Nescítis haud licére, nisi qui práeditus
Signó sit artis?

Unter vielerlei Versionen, die uns eingefallen, dürfte sich vielleicht die folgende empfehlen:

Domum hínc abite, apágite, segnis géns, domum!
An feriamur hódie? Quid? Vos, ópifices,
Nescítis haud licére, profestó die
Cuiquám spatiari véstrum, nisi gerát suae
Insígnia artis!

Jedem Kenner, namentlich Herrn H. selbst, werden sofort die Gründe zu unsern Aenderungen einleuchten, namentlich auch die Substitution der opifices für die fabri, zu denen doch die löbliche Schustergilde schwerlich gerechnet werden kann.

Sc. II., p. 6. Z. 2 v. u.

Ergo hóc non fieri té praeferre súspicor,

ist praeferre c. acc. c. inf. kaum lateinisch; mindestens der Satz recht unverständlich. Ich schlage vor:

Ergo hóc te fieri nólle iure cólligo.

Das. p. 7. 13 f. noch unklarer aus dem zu grossen Bestreben nach Wörtlichkeit (res von einem Menschen wie im Original such a thing), und ausserdem verschwommen im Ausdruck:

Non ésse tam libénter vellem, quám metu
Rei ésse talis cáptum, qualis ego ípse sum.

Gewiss deutlicher und conciser, theilweis auch wörtlicher wäre:

Non ésse mallem quám formidans vívere
Homuncionem tálem qualis ípse sum.

Endlich kann es zwar nicht des Uebersetzers Aufgabe sein (selbst wenn es zu erreichen möglich wäre), alle modernen Züge des Originals zu verwischen. Aber doch hat Herr H. sich ohne Zweifel ein Drama mit antikem Argument deshalb für seinen Versuch ausgewählt, weil einem solchen das lateinische Gewand sich leichter anschmiegte und natürlicher sass als einem völlig modern gedachten. Danach halte ich es aber auch für das Recht und die Pflicht des Uebersetzers solche Stellen, wo dem Dichter selbst eine antike Anschauung vorgeschwebt und nur

unter [illegible] [illegible] unbewusst und ungewollt eine moderne Färbung angenommen hat, wieder auf die ursprüngliche Formel zurückzuführen.
[illegible] die Verse I. 2. 159 ff. ganz unverfänglich:

There was a Brutus once that would have brook'd
The eternal devil to keep his state in Rome
As easily as a king.

Aber in H.'s Uebersetzung kommt der ganze christliche Teufel, an den bei Shakespeare kaum jemand gedacht hat, gerade durch den Contrast des ursprünglichen Wortes erst begrifflich zum Vorschein und wird unserer Ansicht nach unerträglich:

Fuisse quondam Brutum, qui potius [illegible]
[illegible] regni sedem sistere
Tam facile quam regnare quempiam Romae.

Mit dem leisesten Strich konnte das antike Colorit hergestellt und zugleich eine durch das Original nicht veranlasste Incorrectheit des Ausdrucks eliminirt werden:

Fuisse quondam Brutum, qui dominum Stygis
Ferret regale solium Romae sistere
Quam etc.

Herr H. wird uns diese Ausstellungen nicht als kleinmeisternde Pedanterien deuten. Er mag daraus nur das Interesse erkennen, mit dem wir auf die Einzelheiten seiner Arbeit eingegangen sind und den Wunsch, diese Studien fördern zu helfen, welche die Mehrzahl der Mitlebenden (nicht zum Gewinn gründlicher Sprachkenntniss) für antiquirt ansieht.

Sollte die Uebersetzung eine zweite Auflage erleben, so wird sie hoffentlich auch von den zahllosen Druckfehlern befreit erscheinen, von denen wir hier nur einen humoristischen hervorheben wollen. In der grossen Rede des Antonius (III, 2) lautet der berühmte Refrain — gerade wo er zum erstenmal vorkommt:

Etením probus vir Brútus atque est nóbilis
Omnésque sunt omnós (sic) probi atque núbiles.

W. H.

The Method of Shakespeare as an Artist. Deduced from an Analysis of his leading Tragedies and Comedies. By Henry J. Ruggles. New-York, 1870.

Ruggles will einen vermittelnden Standpunkt einnehmen zwischen der deutschen Shakespeare-Schule, welche in jedem Stücke eine Moral, einen Centralgedanken, der dem Ganzen organische Form giebt, finde und der englischen, welche meine, dass die Stücke organisch sind durch die willkürliche Ausübung eines instinktiven Sinnes für Schönheit, Harmonie und Schicklichkeit.

Zugegeben, dass Shakespeare sich nicht um den moralischen Effect seiner Stücke kümmerte, so wollte er doch möglichst gut das Leben und Handeln der Menschen abspiegeln. Dies ist aber Regeln unterworfen [illegible] folglich, wenn im dramatischen Spiegel reflectirt, auf eine

moralische Idee gegründet sein; und weil es unmöglich ist, die ganze menschliche Natur in Einem Stück darzustellen, kann eine solche Idee nichts andres sein als die Specialregel, welche von der Vernunft für die Führung der Charaktere in dem besonderen Kreise der Beziehungen oder der Lebenssphäre vorgeschrieben ist, von welcher das Stück eine Projection ist.

Das organische Princip eines Stückes ist aber nicht sowohl eine einzelne, durch eine kurze Formel ausdrückbare Idee als ein Moralschema, welches irgend eine grosse Provinz des menschlichen Lebens, Denkens und Müssens umfasst. Jedes Stück betrachtet das Leben von einem einzelnen Aussichtspunkt aus und hat deshalb seine besondere Eigenthümlichkeit in Ton, Kolorit und Effect. „Wie eine Eiche ein Wald von Eichen ist, jeder Zweig, jedes Blatt nur eine neue Entwicklung des originalen schöpferischen Princips, so ist ein Stück Shakespeare's alle seine Theile hindurch nur eine Reproduction der organischen Idee selbst bis zu den feinsten Ausläufern der Phraseologie und Diction.“

Der sehr schön geschriebenen Einleitung entspricht die Einzelerklärung der drei vorgeführten Stücke Twelfth Night, Macbeth und Hamlet durchaus nicht.

In Twelfth Night ist der Mensch dargestellt in Beziehung zu Schönheit und Vergnügen, die Regel ist, „modesty and decorum“. Die Beobachtung der Regel erweist sich in Anmuth und Eleganz des Geistes und des Benehmens und in Freiheit und Edelmuth der Gefühle; solch ein Charakter ist Viola. Die stärksten Verletzungen der Regel andrerseits werden personificirt durch diejenigen, deren niederer Geschmack, unmässige Gewohnheiten, überfliessende Laune oder rohe Scherze allen Anstand verletzen — wie Junker Tobias und seine Gefährten — oder durch solche, welche von ihren eignen Einbildungen betrogen werden durch übermässige Eitelkeit wie Malvolio, während komplicirtere Charaktere sich finden bei denen, welche wie Orsino und Olivia sich kennzeichnen durch Anmuth und Edelsinn, die aber, indem sie ihre Leidenschaften auf mehr äusserliche Schönheit gründen, jeder Schranke in der Befriedigung ihrer Phantasieen und Leidenschaften ledig sind.

Beim Hamlet bespricht Ruggles die Erklärungen von Göthe, Schlegel, Ulrici und Coleridge, stimmt natürlich mit Keinem überein, am wenigsten mit Göthe, bringt selbst aber nichts Erwähnenswerthes vor. Im Hamlet ist der Mensch dargestellt in Beziehung zur göttlichen Vorsehung, im Macbeth in Beziehung zum Staat. Hamlet behandelt deshalb Seele, Unsterblichkeit, Sünde und ähnliche Themata, Macbeth zeitliche Interessen, Friede und Gedeihen, Leben und Gesundheit des Leibes, seine Functionen und den Einfluss von Träumen und Einbildungen darauf, indem der Organismus des Leibes als Bild des Staatsorganismus aufgefasst wird. Nach der Moraltheorie des Stückes fallen Verbrechen des Menschen auf den Menschen lesbst als Strafe zurück. Es sind nicht von aussen gegebene Gesetze, welche vom Menschen verletzt werden, sondern Gesetze, die in den eignen Blutkörperchen liegen, in der innersten Menschennatur, von welcher die Gesellschaft selbst nur der äussere Ausdruck ist. Das Verbrechen zerreisst die Harmonie der Natur im Organismus des Staats wie in dem des einzelnen Menschen. Selbstliebe, der Wunsch

glücklich zu sein, wird als Haupttriebfeder des menschlichen Verhaltens betrachtet und eine weise Berücksichtigung der allgemeinen Wohlfahrt, des Friedens und der Sicherheit der andern Glieder des Ganzen ist die Regel der Handlung, welche verletzt wird durch die verbrecherischen Wünsche des Herzens. Die Religion des Friedens und Wohlthuns dient als Hintergrund für ein blutiges Gemälde gigantischer Grausamkeit und Verruchtheit. Der heilige Eduard und die Hexen stehen sich als Ideale des Guten und des Bösen gegenüber. „The predictions of the imagination inspired by hope" werden personificirt um den malerischen Effect zu erhöhen. Der christliche Hintergrund findet nicht, wie Ulrici will, seine Erklärung in Shakespeare's eignen religiösen Gefühlen, sondern er brachte ihn als Künstler in sein Gemälde, weil Religion ein nothwendiges Element im Organismus des Menschen wie des Staats und sonderlich des Feudalstaats ist. —

Als neues Mittel zum Verständniss der Idee eines Stücks untersucht Ruggles das Vocabularium des betreffenden Stücks. „Die Methode des Analysirens der Diction ist einfach diese, dass man die Worte, welche die in der organischen Idee (dem moralischen System) des Stückes liegenden Hauptbegriffe ausdrücken als Primitiv- oder Radical-Begriffe nimmt und unter sie alle Worte von ähnlichen Bedeutungen klassificirt. — Wenn man aber Diction und rhetorische Figuren eines Stücks methodisch nach einer Idee anordnen kann, so beweist es, dass diese Idee vom Dichter benutzt wurde als organisches Princip um seiner Komposition Einheit zu geben." So ist nun der grösseste Theil des Ruggles'schen Buches der Arbeit gewidmet, die ganzen Lexika der drei behandelten Stücke aus je einem, oder wenigstens einigen Hauptbegriffen abzuleiten. Es ist nicht möglich ein klares Bild von diesen unsinnigen Zerlegungen zu geben, wir müssten denn die ganze Wunderlichkeit abdrucken. Er beginnt: von den Begriffen, die in der organischen Idee von Twelfth Night enthalten sind, ragen hervor: reason, fitness, excellence, beauty, virtue, grace, pleasure, genius, restraint, excess, dazu fiction. Das sind die Wurzel-Begriffe, unter welche alle Worte, die eine ähnliche oder analoge Bezeichnung enthalten, zu klassificiren sind. Nun meint Ruggles, wenn es ihm gelänge, aus diesen Wurzeln alle irgend signifikanten Worte des Stücks, bei deren Auswahl wir ihm aber nicht dreinreden dürfen, abzuleiten, so sei er klüger als vorher, was wir indess sehr bezweifeln; durch solche haltlose Sonderbarkeiten wird das Verständniss Shakespeare's sicherlich nicht gefördert.

Joh. Meissner.

Nach der durch den Krieg veranlassten Unterbrechung hat die Thätigkeit in der Shakespeare-Literatur nach allen Seiten hin einen erhöhten Aufschwung genommen, und zwar so, dass selbst die Arbeiten der Engländer und Amerikaner diesmal gegen die deutschen an Zahl und Bedeutung durchaus in den Hintergrund treten. Beginnen wir zunächst mit den beiden populären Lebensgeschichten des Dichters, welche als abschliessende Supplemente zu den nunmehr vollendeten *Boden-*

stedt'schen und *Hildburghäuser Uebersetzungen* erschienen sind, wobei gleich vorangeschickt werden mag, dass nicht nur die von der Shakespeare-Gesellschaft herausgegebene Ausgabe der *Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung* gleichfalls längst zu Ende geführt ist, sondern dass sogar die ersten Bände eines neuen, von *M. Bernays* besorgten und mit handschriftlichen Verbesserungen aus Schlegel's Nachlasse bereicherten Abdrucks dieser Uebersetzung — in ihrer ursprünglichen Gestalt — vorliegen (*Berlin, G. Reimer*). Die Hildburghäuser Lebensbeschreibung (*Shakespeare. Sein Leben und seine Werke*) ist von *R. Genée* verfasst. Natürlicher Weise kann von einer, für das grosse Publikum bestimmten Darstellung nicht eine gelehrte Durcharbeitung des Materials erwartet werden, allein der Herr Verfasser scheint absichtlich hier und da Hülfsmittel von der Hand gewiesen zu haben, welche ziemlich nahe lagen und ihm in verschiedenen Fragen den gegenwärtigen Standpunkt dargelegt hätten. Er bricht im Gegentheil jede Gelegenheit vom Zaune, um über die Philologen und Aesthetiker herzuziehen, die er S. 143 als die Portiers und Kastellane im Dichterschlosse bezeichnet, welche ihm nur die Treppen und Eingänge zeigen sollen. Der Ton, den er ohne alle Veranlassung gegen anerkannte Shakespeare-Gelehrte wie Delius und Hertzberg anstimmt (S. 84. 105. 179), gereicht seinem Buche keineswegs zur Zierde. Bei einer solchen, zur Schau getragenen Antipathie gegen die Gelehrsamkeit dürfen wir uns nicht wundern, wenn der Herr Verfasser den Lord Kammerherrn überall zum Lord Kanzler macht (obwohl der letztere nie eine Schauspieler-Truppe hielt) und wenn er den allbekannten Bärengarten durchgehends in einen Biergarten verwandelt hat! Herr Genée hätte sich des Sprüchwortes erinnern sollen, dass wer in einem Glashause wohnt, nicht mit Steinen werfen soll. Ganz wider Willen lässt er sich in einem unbewachten Augenblicke auf S. 31 das Geständniss entschlüpfen, dass es eines 'speciellen Studiums' bedürfe, um die Orthographie des Namens Shakespeare festzustellen. Die 'Advokatengeschichte' und alles Aehnliche wird als Hypothese mit gebührender Verachtung gestraft (der arme Lord Campbell!), wogegen gleich auf der folgenden Seite als feststehende 'Thatsache' berichtet wird, dass Shakespeare Stratford '*ohne* sein Weib' verlassen habe. Allerdings ist das auch unsere Ueberzeugung, allein es dürfte Herrn Genée schwer fallen, einen urkundlichen Beweis dafür beizubringen. Auch hätte er füglich, ohne sein Buch mit gelehrtem Ballast zu beschweren, in aller Kürze die Quellen und Hülfsmittel namhaft machen können, auf welche er sich stützt. Allein schon in seiner Geschichte der Shakespeare'schen Dramen hat er dies vernachlässigt; so hat er dort beispielsweise auf S. 105 fg. Vergleichungspunkte zwischen Minna von Barnhelm und Farquhar's Constant Couple besprochen, ohne seinen Lesern zu verrathen, dass er die ganze Sache einem Artikel der Allgemeinen Zeitung vom 4. Juli 1869 theilweise fast wörtlich entlehnt hat.

Bodenstedt's William Shakespeare. Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen (*Leipzig, Brockhaus*) ist aus so langjähriger liebevoller Beschäftigung mit dem Dichter hervorgegangen und behandelt den Gegenstand in so ansprechender Weise, dass wir in der That für die Vermittelung der ersten Bekanntschaft mit dem Dichter keinen bessern Führer zu

empfehlen wissen. Aber nicht bloss der 'allgemeine Leser', sondern auch der Kenner wird dieser Darstellung, die alles Wesentliche in klarem Zusammenhange vorführt und gleich dem Dichter selbst durchaus das Prädikat 'gentle' verdient, mit Vergnügen folgen. Sollen wir einen Wunsch aussprechen, so wäre es der, dass der Verfasser bei der Besprechung der von Collier veröffentlichten Fälschungen etwas weniger aus dem Rahmen des Buches herausgetreten sein möchte.

In dem Bestreben, den Dichter zu popularisiren, schliesst sich an diese beiden Biographien zunächst das Buch von *F. Kreyssig* an: *Shakespeare-Fragen. Kurze Einführung in das Studium des Dichters* (*Leipzig, Luckhardt*). Es sind — wie der Titel 'Shakespeare-Fragen' nicht mit genügender Bestimmtheit andeutet — sechs populäre Vorträge, die der allezeit rüstige Verfasser während des Winters 1870—71 in Kassel gehalten hat. Es handelt sich dabei nicht bloss um einen zusammengedrängten Auszug aus den bekannten frühern Vorlesungen des Verfassers, sondern nicht minder um eine Weiterführung und Verarbeitung der seitdem gewonnenen Forschungs-Ergebnisse. Die Fülle des Stoffes ist fast zu gross für eine so knappe Behandlung und der Verfasser hat daher mit Recht 'alle Detailuntersuchungen und eingehendere Analysen der neuen Ausgabe der Vorlesungen aufgespart', der wir mit Spannung entgegensehen und die hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lässt. 'Hier kam es, wie die Vorrede besagt, darauf an, feste und sichere Grundlinien der Gesammtauffassung zu ziehen und zu allen ästhetisch-sittlichen Hauptfragen Stellung zu nehmen, wobei dann, wie das bei einem ernstlichen Aussprechen über Shakespeare nicht zu vermeiden ist, mit des Verfassers eigenem Glaubensbekenntniss nicht hinter dem Berge gehalten wurde.' Dass sich des Verfassers Beurtheilung durch energische Frische und Gesundheit kennzeichnet, braucht nicht erst gesagt zu werden; auch der Vorwurf unverständiger und übertriebener Bewunderung kann ihm nicht gemacht werden. Bietet Bodenstedt's Rückblick eine treffliche Einführung in das historische und philologische Material, in die Lebensgeschichte des Dichters dar, so findet der gebildete Leser in Kreyssig's Shakespeare-Fragen eine nicht minder treffliche Einführung in die ästhetische Beurtheilung des Dichters und seiner Stellung in der Literatur; doch schliesst, wie nicht anders möglich ist, weder Bodenstedt das Aesthetische noch Kreyssig das Biographische völlig aus.

Ganz besondere Rührigkeit herrscht augenblicklich auf dem Felde der Bühnen-Bearbeitungen. Das Bestreben geht hier einerseits dahin, möglichst viele Shakespeare'sche Stücke für unsere heutige Bühne zu gewinnen, andererseits aber veraltete Bearbeitungen durch zeitgemässere zu ersetzen. Ausser den oben besprochenen Oechelhäuser'schen Bearbeitungen sind namentlich die von *Gisbert Freih. Vincke* und *A. v. Wolzogen's Cymbelin* (*Leipzig, Cnobloch 1872*) namhaft zu machen. Gisbert Vincke hat sich zunächst an die beiden schwierigen Aufgaben '*Ende gut, Alles gut*' und '*Mass für Mass*' gewagt, Stücke, welche in ihrer originalen Gestalt völlig unaufführbar und, abgesehen von Fr. Försters Nachdichtung des erstern (List und Liebe, 1828), noch nicht für die deutsche Bühne bearbeitet worden sind. Der Bearbeiter, dem man unter diesen Umständen nicht umhin kann ein grösseres Mass von Freiheit zuzugestehen,

ıat in beiden mit feinem Geschick die Anstössigkeiten der Fabel beseitigt, ›hne doch der Komposition und Charakteristik wesentlichen Eintrag zu hun. Beide Bearbeitungen haben demgemäss in Weimar, Leipzig und ınderwärts die Feuerprobe der Aufführung mit Glück bestanden. Eine :weite Bearbeitung von *'Ende gut, Alles gut'* von *Dr. Julius Thümmel* nach Hertzberg's Uebersetzung ist in Berlin über die Bretter gegangen und len Zeitungsberichten zufolge gleichfalls gut aufgenommen worden. Nach Privatmittheilungen, die uns darüber zugegangen sind, scheint jedoch die Charakteristik der Hauptpersonen nicht unwesentlich beeinträchtigt worden :u sein. Bertram erscheint von Anfang an in die Helena verliebt — lie Lobesworte, mit denen die Gräfin sie in I, 1 dem Lafeu vorstellt, ind ihm in den Mund gelegt — und verstösst sie nur aus Opposition gegen den König und durch Parolles verführt. Die Scene zwischen dem etztern und Helena schliesst nämlich so, dass Parolles als ihr entschielener Feind abgeht und aus Rache den Bertram gegen sie aufstachelt; lem leichtfertigen Taugenichts wird zu seinen übrigen Fehlern noch konequente Rachsucht aufgebürdet. Auch die Stellung des — von Vincke gestrichenen — Narren ist alterirt. Wir führen diese bedenklichen Einzelheiten jedoch mit Vorbehalt an, da wir, wie gesagt, nicht aus eigener Kenntniss schöpfen, und nicht beurtheilen können, in wie weit sie die Wirkung und den Charakter des Ganzen beeinträchtigen.

Wolzogen hat, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, versucht len Stoff des Cymbelin alles Wunderlichen, Uebernatürlichen und Bedenkichen zu entkleiden. An der Uebersetzung hat er ziemlich viel geändert, ın dem Original-Scenarium alles, was einer 'bequemen Darstellung auf ınserm modernen Theater Eintrag zu thun schien'. Der anstössigen Kistengeschichte wegen ist der zweite Akt und aus Rücksicht auf thearalischen Effekt der letzte Akt wesentlich (!) modifizirt worden; selbsterständlich ist auch so viel gekürzt, dass das Stück in drei Stunden ıbgespielt werden kann. Ob sich diese Cymbelin-Bearbeitung länger auf lem Repertoir halten wird als ihre sechs Vorgängerinnen (von Romnel, Bürk, Halm, Laube, Dohm und Lindner) muss die Zukunft lehren. Wolzogen spricht hierbei ein grosses Wort gelassen aus: 'bequeme Dartellung'. Das scheint gegenwärtig der Angelpunkt zu sein, um den ich bei der Aufführung Shakespeare's Alles dreht. Soll zwischen Shakepeare und unserer heutigen Bühne ein Kompromiss geschlossen werden, o muss von beiden Seiten nachgegeben werden, während jetzt der Dicher den sogenannten Anforderungen der Bühne unbedingt still halten soll. Grossentheils beruht die 'bequeme Darstellung' bekanntlich auf der Beeitigung des häufigen Scenenwechsels, der allerdings, wie schon oft esprochen, bei Shakespeare öfters über das uns geläufige Mass hinausgeht. Allein man kann darin auch zu weit gehen und es scheint fast, ıls würde jetzt ein Wetteifer und ein Stolz darein gesetzt, den Scenenwechsel wo möglich ganz zu beseitigen. In der That ist uns vor einiger Zeit ein Scenarium von 'Was Ihr wollt' zugesandt worden, in welchem — zum Behufe eines Liebhabertheaters — die Einheit des Ortes bereits ollständig hergestellt war. Die Sache ist keineswegs unbedenklich und lie Bühne sollte sich hüten, dass sie nicht auf diesem Wege unwillkürich in den französischen Geschmack zurückfällt, der ein für allemal

beseitigt bleiben muss. Von der Einheit des Ortes ist die der Zeit nicht weit entfernt und es wäre in der That eine eigene Fügung, wenn gerade die Bühnenbearbeitung Shakespeare's uns zu der klassisch-französischen Schablone zurückbringen sollte. Während früher unter Schröders Führung die Darstellung Shakespeare's es sich mit allbekanntem Erfolge zur Aufgabe stellte, sich dem Originale in aufsteigender Linie zu nähern, entfernen wir uns jetzt in absteigender Linie von demselben. Man schaltet nach Belieben mit Exposition, Motivirung und Charakteristik, man fängt an, die Handlung ausserhalb der Scene zu verlegen und berichten zu lassen, so dass wir wieder zum deklamatorischen Conversationsstück oder zum scenischen Tableau gelangen. Wer will sagen, ob nicht am Ende auch der von Schröder beseitigte glückliche Ausgang des Hamlet wieder hervorgeholt wird? Das Zusammenlegen und Umstellen der Scenen ist keineswegs bloss etwas Aeusserliches, sondern hängt eng zusammen mit der psychologischen und dramatischen Entwickelung der Charaktere, welche gerade bei Shakespeare von so hoher Bedeutung ist. Die Charaktere entwickeln sich so zu sagen nicht bloss auf, sondern auch hinter der Scene, und Shakespeare, dem von allen Seiten zugestanden wird, dass er nicht bloss ein grosser Dichter, sondern auch ein grosser Bühnenkenner war, hat seine Scenarien keineswegs aufs Gerathewohl zusammen geworfen. In der veränderten Einrichtung der modernen Bühne liegt eine Entschuldigung, aber eine Entschuldigung, die mit Bescheidenheit geltend gemacht werden muss und die F. L. Schröder und andere grosse Bühnenkünstler nicht gehindert hat, sich dem Dichter mit stets wachsender Treue anzuschliessen.

Dass es nicht Shakespeare ist, welcher von unserer Bühne zu lernen hat, sondern dass umgekehrt noch immer diese und die dramatische Dichtung mit ihr bei Shakespeare in die Lehre gehen muss, davon legen aufs Neue die von *Moritz Heydrich* aus dem Nachlasse *Otto Ludwig's* herausgegebenen *Shakespeare-Studien* (*Leipzig, Cnobloch 1872*) Zeugniss ab. Sowohl von Seiten des Verfassers wie von der des Herausgebers beweist das Werk eine sehr liebevolle Vertiefung in den Gegenstand. Während eines Zeitraums von 25 Jahren hat der verstorbene Ludwig tagebuchähnliche, dramaturgische Studienhefte geführt, in welche er namentlich die Bemerkungen und Beobachtungen eintrug, die sich ihm aus dem fortgesetzten Studium von Shakespeare's Werken ergaben. Er selbst bezeichnete diese, von ihm nicht zur Veröffentlichung bestimmten Hefte als die Geschichte seiner dramaturgischen Selbsterziehung, da er auf diesem Wege sein dramatisches Talent immer mehr zu reinigen, zu klären und nach den künstlerischen Grundsätzen der Kompositionsweise Shakespeare's auszubilden strebte. Leider haben diese Studien für ihn selbst keine poetischen Früchte mehr getragen; sein zunehmendes körperliches Leiden machte ihn zur Production unfähig, seine dichterische Kraft war erschöpft. Ohne Frage enthalten seine Shakespeare-Studien eine Fülle anregender und geistvoller Gedanken, Urtheile und Winke nicht nur für dramatische Dichter und Kritiker, sondern für alle Freunde der dramatischen Poesie, für die Förderung der Shakespeare-Kunde jedoch liefern sie keine entsprechende Ausbeute. Zu bedauern ist namentlich die chronologische Anordnung des Stoffes, welche sich nur rechtfertigen liesse, wenn es

sich darum handelte, die geistige Entwickelung eines mächtig in die Literatur eingreifenden Dichters ersten Ranges darzulegen. Für den Shakespeare-Freund insbesondere wäre die Zusammenstellung nach den einzelnen Stücken bei weitem vorzuziehen gewesen; wie die Sache liegt, muss sich derselbe das auf irgend ein bestimmtes Stück Bezügliche mit Hülfe des Registers an einem halben Dutzend Stellen zusammensuchen und stösst dann öfters noch auf Wiederholungen, die bei einer andern Vertheilung des Stoffes sich leichter hätten vermeiden lassen. Trotzdem verdient das von Ernst und sich nie genugthuendem Forschen getragene Buch alle Aufmerksamkeit.

Wenden wir uns zur philologischen Textbehandlung und Exegese, so muss zuerst darauf hingewiesen werden, dass die 1868 begonnene neue Auflage der *Delius'sche Ausgabe (Elberfeld, Friderichs)* ihren Abschluss erreicht hat. Der Umstand allein, dass ein ursprünglich so theueres und erst jetzt im Preise ermässigtes Werk (die erste Auflage kostete 22 Thlr. 4 Sgr., die zweite 14 Thlr., die gegenwärtige 5 Thlr. 10 Sgr.) bereits die dritte Auflage erlebt, spricht beredter als jedes Lob und überhebt uns aller weitern Worte. Zudem besitzen wir bis jetzt nur diese Eine Gesammt-Ausgabe mit deutschem Commentar. Von neuen Einzel-Ausgaben ist nur die Schul-Ausgabe des *Macbeth* von *Wilhelm Wagner (Leipzig, Teubner, 1872)* zu verzeichnen, eine fleissige, solide Arbeit, die sich in Einrichtung und Charakter an die in dem nämlichen Verlage erschienenen Riechelmann'schen Ausgaben anschliesst. Die Einleitung enthält eine Charakteristik des Stückes sowie die bezüglichen Partien aus Holinshed und Chalmers' Caledonia im Urtext. Der Herausgeber entwickelt die Ansicht, dass Macbeth, ähnlich wie Heinrich VIII. und die Lustigen Weiber, auf Bestellung Jakob's I. geschrieben sei (1606—7); den Anstoss dazu habe der Besuch des Königs in Oxford im Jahre 1605 gegeben. Augenscheinlich gehe der Dichter darauf aus, Jakob mit diesem Stücke zu gefallen; das zeige sich darin, dass er Banquo, von welchem Jakob bekanntlich sein Geschlecht ableitete, in günstigem Lichte darstelle und dass er in IV, 3 auf Jakob's Heilkraft anspiele, sowie endlich in der Anbringung der Hexenscenen, die den königlichen Verfasser der Dämonologie besonders interessirten. Habe doch Jakob in Schottland einmal persönlich eine Hexe verhört und sei doch gleich im ersten Jahre seiner Regierung in England vom Parlament ein neues Gesetz gegen Hexen erlassen. Hinsichtlich des Textes schliesst sich der Herausgeber vorzugsweise der Cambridger Ausgabe, sowie der Schulausgabe dieses Stückes von den beiden Cambridge Editors an.

Demselben Herausgeber verdanken wir eine gleichfalls für den Unterricht bestimmte Ausgabe von Marlowe's Eduard II. (*Christopher Marlowe's Tragedy of Edward II. With an Introduction and Notes by W. Wagner. Hamburg, Boyes and Geisler, 1871*), deren Einrichtung sich von der Macbeth-Ausgabe nur dadurch unterscheidet, dass Einleitung und Anmerkungen englisch geschrieben sind. Den Grund dafür giebt der Herausgeber im Vorwort dahin an, dass sich auf diese Weise am besten der Unterschied des Elisabethanischen Englisch vom heutigen klar stellen lasse; der moderne Ersatz für seltene und veraltete Ausdrücke, die eigenthümlichen grammatischen und Satz-Bildungen könnten so am leichtesten dem Verständniss

des Lesers nahe gebracht werden. In der Einleitung, welche eine Charakteristik Marlowe's und seiner Werke enthält, wie in der Textbehandlung stützt sich der Herausgeber mit Recht vorzugsweise auf Dyce, ohne andere Hülfsmittel auszuschliessen. Eigene Untersuchungen und neue Aufschlüsse in dieser Einleitung zu erwarten, würde bei dem ausgesprochenen Zwecke der Ausgabe unrecht sein; auch das Versehen, dass Marlow — nach Dyce's Ermittelungen — am 26. Februar 1564 geboren sei, statt getauft, wollen wir nicht hoch anrechnen. Zu bedauern aber bleibt es, dass die Abhandlung Ulrici's über Marlowe und Shakespeare's Verhältniss zu ihm im Shakespeare-Jahrbuch I, 57—85, sowie die Untersuchung über das Verhältniss des Kaufmann's von Venedig zum Juden von Malta im Shakespeare-Jahrbuche VI, 129 fgg. dem Herausgeber unbekannt geblieben sind. Eine dankenswerthe Zugabe ist endlich der Auszug aus Fabyan's Chronicle über die Regierung Eduard's II. (p. 118—131), wenngleich es fraglich scheinen mag, in wie weit derselbe bei seiner alterthümlichen Sprache und Schreibung sich für Schüler nutzbar erweisen dürfte.

Als Erläuterungsschrift zu einem der anziehendsten und bedeutsamsten Stücke des Dichters bieten sich *Johannes Meissner's Untersuchungen über Shakespeare's Sturm* (*Dessau, Reissner*) dar. Es ist eine gründliche Monographie, welche nicht allein das vorhandene Material kritisch behandelt, sondern auch auf neue Ergebnisse hinarbeitet. Der Verfasser, der auch seine im 5. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs enthaltenen Aphorismen in diese Schrift eingefügt hat, verbreitet sich namentlich über das Verhältniss des Sturms zu Ayrer's Schöner Sidea, über die Quellen, die Abfassungszeit, die Geschichte und das landschaftliche Kolorit des Stückes. Er ist überzeugt, dass Shakespeare Ayrer's Lustspiel 'direkt benutzte'. Geht er darin auch nicht soweit wie Dr. William Bell, welcher sich für die Hypothese ereiferte, dass Shakespeare in Deutschland gewesen und in der Schönen Sidea aufgetreten sei, so ist doch selbst diese Annahme immerhin nicht sehr wahrscheinlich und bedenklich; der gründlich erwägende A. Cohn kann seinen Zweifel nicht unterdrücken, wenn er auch die Möglichkeit eines solches Herganges nicht leugnen will. Aus der Reihe der Quellen streicht der Verfasser die von Collier veröffentlichte Ballade 'The Enchanted Island', die er aus wohl zu erwägenden Gründen für untergeschoben erklärt; sie macht in der That durchaus den Eindruck eines modernen Fabrikates, was sich sehr deutlich herausstellen würde, wenn man einmal die Ballade in moderner Orthographie drucken wollte. Zur Verstärkung der für die Unächtheit sprechenden Momente mag noch ein metrisches Bedenken hinzugefügt werden. Die sechste Strophe schliesst mit dem unmetrischen Verse:

As seemeth by what befell.

Offenbar lag dem Verfasser die moderne Form 'seems' im Ohre und er übersah, dass er durch das archaisirende 'seemeth' aus dem Metrum fiel. Als Entstehungszeit des Sturmes hält der Verfasser das Jahr 1612—13 fest und erklärt sich gegen die im gegenwärtigen Jahrbuche S. 29 fgg. aufgestellte (ihm durch Separat-Abdruck bekannte) Hypothese, wonach der Sturm in das Jahr 1604 zu setzen wäre. Er glaubt in W. Strachey's 'A true Repertory of the Wracke and Redemption of Sir Th.

Gates, Knight, upon and from the Ilands of the Bermudas etc.' (in Purchas' Pilgrimes) eine neue Quelle Shakespeare's entdeckt zu haben, welche die Abfassungszeit des Sturms über allen Zweifel feststelle. Nun weist allerdings Strachey's Schilderung unleugbare Aehnlichkeiten mit dem Sturme auf, aber nicht im Thatsächlichen, das hier allein entscheidend sein kann, sondern in der dichterischen Ausschmückung, die dem Verfasser ganz besonders am Herzen gelegen zu haben scheint. Er lässt wie Shakespeare die Winde singen und pfeifen; das Meer ist ihm eine Hölle von Finsterniss, welche über die Wolken emporschwillt und dem Himmel eine Schlacht liefert; er lässt die verzweifelnde Mannschaft beten und stellt Betrachtungen über den Tod des Ertrinkens an; er beschreibt wie Shakespeare ausführlich das Flammen und Zucken des St. Elmsfeuers; er erzählt, um wie viel die stürmischen Bermudas besser seien, als ihr Ruf, wie die Schiffbrüchigen dort dem Mövenfange obgelegen haben u. s. w., alles Dinge, die entweder schon früher bekannt waren, oder die sich selbst eine mittelmässige Einbildungskraft auszumalen vermag. Strachey weiss sogar Aeneas und Queen Dido in seine Schilderung zu verflechten; soll die Shakespeare etwa auch von ihm entlehnt haben? Schon an und für sich ist es weit glaublicher, dass der Pamphletist behufs solchen Aufputzes zum Dichter borgen geht als umgekehrt der Dichter zum Pamphletisten. War, wie es scheint, Strachey selbst ein Stück Poet — mindestens ein Versmacher — und wohnte er in Blackfriars in Shakespeare's Nähe, so wird er auch in's Theater gegangen sein, den Sturm gesehen haben und sich durch Shakespeare zu seiner poetischen Prosa haben begeistern lassen. Das scheint ein sehr natürlicher Hergang. Das St. Elmsfeuer und die Existenz von Möven (scamels) auf den Bermudas brauchte Shakespeare jedenfalls nicht erst aus Strachey kennen zu lernen. Der Zuruf Prospero's an Caliban: Come thou tortoise! when?, zu dem sich eine Parallelstelle bei Strachey findet, (they were hardly drawne to it, as the tortoise to the inchantment) und der auf die Riesenschildkröten der Bermudas hindeuten soll, beweist auch nichts, denn Strachey fügt ausdrücklich bei, 'as the p r o v e r b e is'. Besonderes Gewicht legt Meissner auf die Namen Ferdinand, Stephano und Gonzalo, die sich ebenfalls bei Strachey wiederfinden; dieser erwähnt nämlich einen Sir Ferdinando Weinmann, einen Matrosen Stephen Hopkins, der eine Verschwörung anzuzetteln versucht und citirt endlich den Bericht des Gonzalus Ferdinandus Oviedus an Kaiser Karl V. über den Zustand Indiens und der Bermudas-Inseln (1515). Was diesen letztern angeht, so wird die Quelle, aus welcher Strachey schöpfte, gewiss auch Shakespeare zugänglich gewesen sein; überdies weist Meissner S. 23 selbst darauf hin, dass der Sturm in einigen Zügen Aehnlichkeit mit Rob. Greene's Alphonsus, König von Aragon zeigt. War also Shakespeare's Aufmerksamkeit und Interesse hierdurch auf Aragonien gelenkt, so bot sich ihm auch der Name Ferdinand ganz von selbst dar — ob er etwa bei Greene vorkommt, können wir augenblicklich nicht ermitteln. Den Namen Stephano hat Shakespeare selbst schon im Kaufmann von Venedig, und im Hamlet findet sich ein, dem Gonzalo sehr ähnlicher Gonzago. Zur Erklärung des Umstandes, dass das Admiralschiff bei Shakespeare ganz wie in Jourdan's Bericht von den übrigen getrennt wird und allein scheitert, ist oben

auf S. 35 auf Columbus hingewiesen worden; noch viel näher liegt die Erinnerung an Drake's Weltumsegelung (1577—1580), wo gleichfalls das Admiralschiff in der Magelhaens-Strasse von der Flotte getrennt wurde und allein an der Westküste von Südamerika hinaufsegelte, ein Umstand, der Shakespeare unmöglich unbekannt sein konnte. Nachträglich mag hier noch ein Argument hinzugefügt werden, welches für 1604 als das Abfassungsjahr des Sturmes spricht. Es ist nämlich so gut wie sicher, dass Shakespeare 1604 von der Bühne Abschied nahm, nachdem er noch 1603 im Sejanus aufgetreten war. Im Volpone 1605 wird er bekanntlich nicht mehr in der Liste der Darsteller aufgeführt. Halliwell's angekündigte Entdeckung, wonach er 1604 auf Befehl oder Wunsch des Königs vor dem spanischen Gesandten gespielt haben soll, würde dem nicht widersprechen. Danach würde also Prospero's Abschied von der Zauberei erst recht den Abschied Shakespeare's als Schauspieler von der Bühne, und — was ja damals fast unzertrennlich war — von der dramatischen Dichtung bedeuten. Durch die Annahme des Jahres 1604 eröffnet sich endlich noch die Möglichkeit, dass Ayrer noch in seinem letzten Lebensjahre Kenntniss des Shakespeare'schen Stückes erhalten haben und dadurch zu seiner Schönen Sidea angeregt worden sein kann; denn dass Ayrer ausserordentlich schnell arbeitete, ist mehr als hinlänglich bezeugt. So würde also auch diese schwierige Frage einer unerwarteten Lösung entgegengeführt.

Eine zweite Erläuterungsschrift, die freilich mit der Meissner'schen nicht entfernt in gleichen Rang zu setzen ist, kommt aus England und betrifft den unerschöpflichen Hamlet. Der Titel lautet: *Hamlet: An Essay. By Arthur Meadows (Edinburgh, Maclachlan and Stewart, 1872 pp. 31.)* Es ist ein seichtes Machwerk, das mit mehr Eifer als Verständniss gegen diejenigen Kritiker gerichtet ist, welche im Dänenprinzen nicht bloss verstellten Wahnsinn, sondern wirkliche geistige Störung zu erkennen glauben. Der Verfasser macht sich die Sache sehr leicht und gleich die Eingangsworte zeigen seinen oberflächlichen Standpunkt. 'Hamlet, so fängt er an, the most intellectual of Shakespeare's creations, is also the most intelligible.' Was für Thoren waren danach alle die grossen Kritiker Englands und Deutschlands, dass sie sich über einem so leicht verständlichen Werke und Charakter die Köpfe zerbrochen haben! Nur das gröbste Missverständniss könne darauf verfallen, Hamlet als einen 'madman, suicide, and coward' zu bezeichnen; nichts von derartigen Anklagen habe auch nur die mindeste Begründung. Hamlet handelt nach dem Verfasser durchaus verständig und planvoll, wobei freilich die Tödtung des Polonius und der Verrath an Rosenkrantz und Güldenstern mit keiner Silbe erwähnt werden. Bezüglich Ophelia's habe Hamlet keine Wahl, als sie entweder zur Vertrauten seines Geheimnisses zu machen — was doch unmöglich angehe — oder mit ihr zu brechen. Dass der Bruch von Ophelia selbst durch die Rückgabe der Geschenke u. s. w. eingeleitet wird, davon schweigt der Verfasser wie von manchem Andern. Der herzbrechende Abschied, den Hamlet von Ophelia nimmt (mit ganz aufgerissenem Wamms, Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig u. s. w. II, 1) ist nach dem Verfasser nichts als geschickte Verstellung; der Prinz spielt dabei den Wahnsinnigen ganz vortrefflich, was ihm

brigens, wie der Verfasser hervorhebt, bei seinen grossen Geistesgaben icht schwer fallen konnte. Von Ophelia's Wahnsinn ist so wenig die ede, wie von Hamlet's Verschickung nach England. In welcher Beiehung Laertes und Fortinbras zu Hamlet's Charakter stehen, welches icht sie auf ihn werfen, wird mit keiner Silbe erörtert. Genug, die rosse und trotz aller bisherigen, vom Verfasser nicht gekannten oder gnorirten Leistungen noch immer äusserst schwierige Frage nach Sinn nd Bedeutung der Hamlet-Tragödie wird ihrer Lösung auch nicht einen oll näher geführt, sondern lediglich der Ballast, den die Shakespeareiteratur mit sich zu schleppen hat, in ganz unnöthiger und leichtferger Weise vermehrt.

Eine Erscheinung ganz eigener Art auf dem Gebiete der Shakepeare-Literatur ist: '*William Shakespeare, insbesondere sein Verhältniss zum Iittelalter und zur Gegenwart von Dr. August Reichensperger, Königl. Appeltions-Gerichts-Rath zu Köln*' (*Zeitgemässe Broschüren, herausgegeben von Franz Iülskamp, Bd. 7, Heft 9—10, Münster*). Für Jemand, der im Leben wie ı der Literatur mit dem Katholicismus nur selten in Berührung kommt, st es ganz ergötzlich einmal einen Shakespeare-Verehrer kennen zu ernen, der nicht bloss Shakespeare, sondern die ganze Welt durch die iefstgefärbte katholische Brille betrachtet. Der streitbare Verfasser führt inen wahren Windmühlenkampf gegen Humanismus, Renaissance und 'ortschritt, gegen Erfolgs-Politik wie gegen confessionslose Schulen, gegen 'erdi und Offenbach wie gegen die modernen Kunstausstellungen, denn as alles wird in der Schrift abgehandelt, wie weit es auch nach unserm und es Lesers Urtheil von Shakespeare abliegen mag. Shakespeare wird vom 'erfasser durchaus ins Mittelalter gezogen und jede Spur der verabscheuten ıeuen Zeit sorgfältig von ihm abgewischt, als wäre das Mittelalter durch eine reite Kluft von der neuen Zeit getrennt und als gäbe es in der Geschichte :eine stetige Entwickelung. Wahres, Halbwahres und Falsches wird zu inem unzertrennlichen Gewebe in einander gewebt, so dass man öfters ie einfachsten und bekanntesten Thatsachen kaum wiedererkennt. Dass Shakespeare dem Verfasser zufolge im Leben wie in seiner Poesie nicht loss äusserlich, sondern im tiefsten Innern ein treuer Katholik war, ıimmt uns nicht Wunder, denn darauf muss ja die Sache bei einer solchen Weltanschauung hinauslaufen. In dieser Hinsicht ist jede Belehrung vereblich und selbst die abschliessende Kritik von M. Bernays (Shakespeareahrbuch I, 220 fgg.) hat nichts verfangen; lassen wir also den Kathoiken die harmlose Freude, in Shakespeare einen Glaubensgenossen zu rblicken.

Die Zahl der bereits vorhandenen Sonett-Uebersetzungen ist abernals und zwar in sehr erfreulicher Weise vermehrt worden durch *O. Gildemeister* (*Shakespeare's Sonette übersetzt von O. G. Mit Einleitung und Anmerkungen. Leipzig, Brockhaus 1871*). Dass sich die Uebersetzung durch prachliche Meisterschaft und Formvollendung, durch Frische und Energie vie durch treues Verständniss auszeichnet, bedarf, sobald der Name Gildeneister genannt ist, keiner Versicherung mehr. In der viel besprochenen Sonetten-Frage macht der Uebersetzer entschiedenste Front gegen die utobiographische Auslegung und steht in dieser Hinsicht dicht neben Delius. 'Die Auffassung, sagt er in der Einleitung, als ob Shakespeare

in den Sonetten wirkliche Verhältnisse, bei denen er persönsich betheiligt war, behandelt habe, führt in ihrer Consequenz zu Resultaten, welche psychologisch noch räthselhafter sein würden als das Räthsel, welches sie zu lösen bestimmt ist. Kein einziges historisch beglaubigtes Factum steht ihr zur Seite. — Alle oder doch fast alle Schwierigkeiten dagegen lösen sich ganz von selbst, wenn man in diesen Gedichten einfach Gedichte erblickt, Erzeugnisse einer freiwaltenden künstlerischen Phantasie, welche in gewisse, sie fesselnde Situationen sich vertiefte und die aus ihnen sich ergebenden Stimmungen in lyrischen Ergüssen wiedergab. — — Wenn nun Shakespeare, dessen dichterisches Naturell im allereminentesten Grade ein dramatisches war, sich der lyrischen Kunstform zu bedienen durch innere oder äussere Anregung veranlasst wurde, so erscheint es nicht befremdlich, sondern durchaus natürlich, dass er dieser Kunstform nicht den Inhalt seiner subjectiven Empfindungen gab, sondern in ihr poetische Probleme zu lösen versuchte, welche seine künstlerische Phantasie besonders lebhaft beschäftigten.' Dies ist der Standpunkt des Uebersetzers, den er in scharfer und beweiskräftiger Darstellung ausführt. Dass die autobiographische Theorie nicht länger haltbar ist, kann nicht bezweifelt werden; es fragt sich nur, ob man nicht auch in der gegentheiligen Auffassung zu weit gehen könne und in dieser Hinsicht scheint die Untersuchung noch nicht abgeschlossen zu sein. So will es uns beispielsweise nicht ganz einleuchten, wenn der Uebersetzer denjenigen Sonetten, 'wo der Dichter sich als alten Mann einführt', die Grundlage einer wirklichen Stimmung abspricht (s. oben S. 43). Vollständig einverstanden sind wir dagegen mit ihm in der Erklärung der vielbestrittenen Widmung (to Mr. W. H., the onlie begetter &c.), ja unserer festen Ueberzeugung nach ist gar keine andere Erklärung statthaft.

Nicht nur in Deutschland, sondern auch in Schweden erregen die Sonette gegenwärtig die Theilnahme der Shakespeare-Verehrer, wie die erste schwedische Uebersetzung derselben beweist, welche *C. R. Nyblom*, Professor der Aesthetik zu Upsala, zu Anfang dieses Jahres herausgegeben hat. Die treffliche *Hagberg'sche Uebersetzung* der Dramen wird dadurch in erwünschter Weise vervollständigt.

Wir kommen 'last, not least' zu einem der liebenswürdigsten Bücher, durch welches die Shakespeare-Literatur jüngster Zeit bereichert worden ist: *Falstaff und seine Gesellen von Paul Konewka. Text von Hermann Kurz* (*Strassburg, Schauenburg, o. J.*). Wenn wir anlässlich der, von demselben Künstler illustrirten Ausgabe des Sommernachtstraums (Shakespeare-Jahrbuch IV, 370) den Schattenriss als eine 'anmuthige Spielerei' bezeichneten, so können wir demselben allerdings auch heute noch keinen hohen Rang in der Kunst zugestehen. Der Künstler beraubt sich dabei freiwillig der aus den innern Linien wie aus Licht und Schatten fliessenden Wirkungen und beschränkt sich lediglich auf den äussern Umriss; ja er zwingt sich sogar, seinen Figuren stets eine Profilstellung zu geben. Es erfordert daher ein ausserordentliches, ächt künstlerisches Geschick, wenn er seinen Gestalten das Gepräge der Naturwahrheit und voller künstlerischer Freiheit verleihen will. Dieses Ziel hat Konewka's Scheere mit beispielloser Meisterschaft erreicht und trotz der dürftigen Kunstmittel Shakespeare's Gestalten mit individuellem Leben und typischer Charakte-

ristik wiedergegeben. Falstaff selbst ist allerdings etwas unförmlich ausgefallen, aber Pistol, Bardolph, Schaal und Stille, Frau Hurtig und Dortchen, Junker Spärlich und die süsse Anna, der reizende Page auf seinem Kriegsross — alle ohne Ausnahme sind unvergessliche Figuren, in deren Betrachtung wir uns immer wieder mit neuem Vergnügen vertiefen. Der Text mit seinem feinen Humor und seiner Vertrautheit mit den Schöpfungen des Dichters wie des Künstlers schliesst sich so harmonisch an die Silhouetten an, dass beides ein schönes und nicht zu trennendes Ganze bildet. Auch der Nekrolog, welchen der Verfasser dem leider zu früh verstorbenen Künstler widmet, hat ein volles Anrecht auf unsere Theilnahme und unsern Dank. Dass uns das geschmackvoll ausgestattete Buch aus dem alten Argentoratum als eine der ersten literarischen Gaben unseres neuen Reichslandes zukommt, erhöhet nur seinen Reiz und lässt es uns doppelt willkommen heissen.

Schliesslich haben wir noch folgende neue Erscheinungen zu verzeichnen: *Stedefeld, G. F.*, Hamlet, ein Tendenzdrama Shakespeare's gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des M. de Montaigne. Mit einem Anhang über Leben und Lehre Montaigne's von R. W. Emerson. (Berlin, Gebrüder Pätel, 1871). — *Stedefeld, G. F.*, Die christlich-germanische Weltanschauung in den Werken der Dichterfürsten Wolfram von Eschenbach, Dante und Shakespeare. (Berlin, Gebrüder Pätel, 1871). — Shakespeare's König Lear übersetzt von *Ed. Tiessen* (Stettin, von d. Nahmer, 1871). — *Dr. Tschischwitz*, De ornantibus epithetis in Shaksperi operibus (Dissertation, Halle 1871).

Miscellen.

I. Shakespeare auf der deutschen Bühne unsrer Tage.

Im Jahre 1867 gab Dingelstedt[1]) eine tabellarische Uebersicht des derzeitigen Shakespeare-Repertoire's in Deutschland, wobei er die Stücke nach den Kategorieen der alten Herausgeber als „Tragödien", „Komödien", „Historien" rubricirte und dieselben in folgende drei Klassen brachte:

A. Allgemeine Repertoirestücke.

Tragödien: Romeo und Julia; Hamlet; Lear; Othello; Macbeth.
Komödien: Irrungen; Viel Lärm um Nichts; Sommernachtstraum; Kaufmann von Venedig; Zähmung der Widerspänstigen; Was Ihr wollt; Wintermärchen.
Historien: Richard III. Gesammtzahl A: 13.

B. Vereinzelte Repertoirestücke.

Tragödien: Coriolanus; Julius Caesar.
Komödien: Wie es Euch gefällt.
Historien: König Johann; Richard II.; Heinrich IV. — zwei Theile in Eins. (Dabei ist zu bemerken, dass auch beide Theile getrennt zur Aufführung kamen in Berlin, München und Weimar.[2])
Gesammtzahl B: 7.
Gesammtzahl A und B: 20.

C. Verloren gegangene Stücke (nämlich für unsre Bühne).

Tragödien: Titus Andronicus; Timon von Athen; Antonius und Kleopatra; Cymbeline.

---

[1]) Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnen-Ausgabe von Dingelstedt. Berlin 1867. I, 22.

[2]) Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland von Rudolph Genée. 1870. S. 338.

Komödien: Sturm; beide Veroneser; lustigen Weiber; Mass für Mass; Verlorne Liebesmüh'; Ende gut, Alles gut; Troilus und Cressida; Pericles.
Historien: Heinrich V.; Heinrich VI. — 3 Theile; Heinrich VIII.
Gesammtzahl C: 17.

Dingelstedt bemerkt aber ausdrücklich, dass er zur Klasse C auch solche Stücke verweise, welche auf einer oder der andern Bühne als Versuche auftauchten, um wieder zu verschwinden. Und darüber bringt nun Genée[1]) folgenden Nachweis, den ich bis auf die neueste Zeit ergänze.

Es wurden noch gegeben

die Tragödien: Timon von Athen (früher durch Dalberg in Mannheim versucht) in Berlin, bearbeitet von Lindner, 1871; Antonius und Kleopatra in Dresden, von J. Pabst, 1852 – in Wien, von Laube, 1854 — in Weimar und Berlin, von Leo, 1870, 1871; Cymbeline in Dresden, von Bürck — in Wien, von Halm, 1842, und später von Laube — in Berlin, von Dohm — in Mannheim, von Lindner, 1866;
die Komödien: der Sturm in München, Weimar, Dresden, von Dingelstedt — in Karlsruhe, von E. Devrient; die lustigen Weiber (früher in Berlin versucht) in Wien, von Lederer, 1846; Ende gut, Alles gut und Mass für Mass (dieses früher durch Schröder in Hamburg versucht) in Weimar, von Vincke, 1871;
die Historien: Heinrich V. (früher in Breslau versucht[2]) in Weimar und München, von Dingelstedt; Heinrich VI. Theil 2 und 3 in Weimar, von demselben; (ausserdem der ganze Historien-Cyclus, wie Dingelstedt ihn bearbeitet, in Weimar, Leipzig und Mannheim[3]).)

Danach sind es nur sieben Shakespeare'sche Stücke, welche die Bühne unsrer Tage nicht wenigstens vorzuführen versuchte:
die Tragödie: Titus Andronicus;
die Komödien: Beide Veroneser; Verlorne Liebesmüh'; Troilus und Cressida; Pericles;
die Historien: Heinrich VI. erster Theil; Heinrich VIII.

Das letztere Stück brachte man in England neuerdings mit Erfolg wieder auf die Scene, und Oechelhäuser gibt uns Aussicht[4]) auf eine deutsche Bühnenbearbeitung desselben, welche den Brettern nicht fern bleiben wird. Dann erübrigen noch sechs Dramen Shakespeare's, von denen „die beiden Veroneser“ durch eine Umarbeitung möglicher Weise der Bühne anzueignen wären. An den fünf andern dagegen gingen Bearbeiter und

[1]) a. a. O. S. 338. 339.
[2]) Dingelstedt a. a. O. I, 23.
[3]) Dingelstedt a. a. O. I, 24.
[4]) Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser. Berlin 1870. I, Einleitung S. XLVIII.

Regisseur ungerührt vorüber — ich meine, mit gutem Grunde; denn keinem unter ihnen würde auch die geschickteste Behandlung eine Bühnenwirkung zu sichern vermögen[1]). Der Pericles kann, bei abstossendem Stoff und chronikhafter Form, ebensowenig in Betracht kommen als der mit allen Greueln überladene Titus Andronicus; in Troilus und Cressida fehlt dem parodistischen Element[2]) und dem Schluss, welcher keinen Abschluss bringt, sicherlich die Theilnahme des Publikums; Heinrich VI. erster Theil, dessen Rosenscene Dingelstedt in seinen ersten, sonst zweiten Theil hinübernahm, zerfällt (wie derselbe Bearbeiter hervorhebt[3]) in lauter Stückwerk, und die Vorführung dieser Jeanne d'Arc wird bei uns zur Unmöglichkeit; Verlorne Liebesmüh' endlich besticht mit Recht den Leser durch den Reichthum seines funkensprühenden Dialogs, allein der Zuschauer findet darin kein ausreichendes Gegengewicht für die allzuflache Charakterzeichnung und den fehlenden Lebensnerv straffer dramatischer Handlung.

Von den übrigen zur Klasse C gehörigen Stücken ist wohl dem Timon und den lustigen Weibern (deren Bearbeitungen mir übrigens unbekannt sind) das mindestgünstige Bühnenprognostikon zu stellen; denn im Timon kann der Zuschauer weder für den Helden noch für sonst eine der handelnden Personen warme Theilnahme empfinden; in den lustigen Weibern aber liegen die Fäden der drei verschiedenen Handlungen locker neben einander statt fest verschlungen zu sein, und das wird um so bedenklicher, weil die beiden nebensächlichen Handlungen an und für sich wenig Interesse erregen. Heinrich V. bietet im einheitlichen Rahmen des französischen Krieges, verbrämt mit den schwunghaften Prologen, eine Reihe wirksamer Scenen und wird als Verbindungsglied des Historiencyclus seinen Werth behaupten. Heinrich VI., bei dem Oechelhäuser's[4]) Zusammenziehung des zweiten und dritten Theils in ein Stück eben so zweckmässig wie gelungen erscheint, sollte sich schon als nothwendige Einleitung zu Richard III. Geltung verschaffen. Der Bühnenerfolg des Sturms hat sich in Dingelstedt's Bearbeitung längst erprobt. Antonius und Kleopatra, Cymbeline[5]), Ende gut, Alles gut, Mass für Mass — enthalten, jedes in seiner Art, eine Fülle dramatischen Lebens mit reichgegliederter, spannender Handlung, dazu gesellen sich aber auch störende Elemente, die zu entfernen oder umzugestalten sind, denn von unserm Bühnenstandpunkt betrachtet erscheinen dieselben unmöglich oder mindestens tiefschädlich; mit andern Worten: die Bearbeitung muss hier weiter gehen bis zur Umarbeitung. Und echte Pietät bewährt sich am besten, wenn sie Rost und Flecken, welche nur durch den Wechsel der Zeit entstanden sind, dreist beseitigt, damit die unvergängliche Schönheit wieder rein zu Tage tritt.

Gisbert Frhr. Vincke.

[1]) Eine thatsächliche Widerlegung dieser Ansicht soll keinem willkommener sein als mir selbst.

[2]) Auch wer diese Absicht des Dichters leugnet, wird doch das Vorhandensein für den heutigen Zuschauer einräumen müssen.

[3]) Dingelstedt a. a. O. II, 127.

[4]) a. a. O. Bd. II.

[5]) Die bisherigen Bearbeitungen beider Stücke sind mir ebenfalls unbekannt.

II. Garrick's Bühnenbearbeitung des Wintermärchens.

Das Wintermärchen, welches der deutschen Bühne fremd geblieben war, wurde ihr erst gewonnen durch Dingelstedt's Bearbeitung mit Flotow's Musik; und auch diesmal bewährte Shakespeare nach dritthalb Jahrhunderten den alten Zauber auf's Neue: der Beifall kam ihm überall entgegen.

In England hatte Garrick, hundert Jahre früher, das Stück wieder auf die Bretter gebracht, aber stark verändert, und es ist nicht ohne Interesse, diese Bearbeitung näher in's Auge zu fassen: sie dient zugleich als Massstab für den Geschmack des damaligen Drurylane-Publikums.

Von den beiden Theilen des Wintermärchens, welche, an Umfang ziemlich gleich, durch einen sechzehnjährigen Zwischenraum getrennt sind, spielt der erste (Act I, II, III) mit dem scheinbar tragischen Ausgang in Sicilien; nur die Schlussscene, worin der Ernst schon gemildert und zu dem heitern Verlauf die Brücke geschlagen wird, versetzt uns nach Böhmen. Der zweite Theil, etwas länger und mit komischen Elementen reich durchwebt, spielt zunächst in Böhmen weiter (Act IV), und sein ausgleichender Schluss (Act V) führt dann die handelnden Personen in Sicilien wieder zusammen.

Garrick verfährt nun nach dem Princip des Faustischen Theater-Directors:

„Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!"

Er wirft den ersten Theil als unnützen Ballast über Bord und conservirt lediglich dessen böhmische Schlussscene in praktikabler Verwendung; sodann schneidet er sich den zweiten Theil nach Bedürfniss zurecht, verlegt die ganze Handlung nach Böhmen, macht drei Acte daraus, gibt ihr den Titel: „Florizel und Perdita", und — vergisst nur, als Motto darübersetzen: „Brevity is the soul of wit!"

Daraus entsteht denn folgende Anordnung:

Act I.

Sc. 1. The Court of Bohemia. Camillo erzählt einem Edelmann (den er präparatorisch als „sehr unerfahren am Hofe" bezeichnet) alles Wissenswürdige aus den drei ersten Shakespeare'schen Acten. Er kennt diess theils als Mitwirkender, theils hat er's durch Paulina erfahren, welche ebenfalls nach Böhmen geflüchtet ist. Das neugeborne Kind liess Leontes absichtlich an Böhmen's Küste aussetzen, weil er Polixenes für den Vater hielt; inzwischen ereilte ihn die Reue, er hat sich bereits zweimal das Leben nehmen wollen und ist augenblicklich im Anzug, um seinen schlecht behandelten Freund Polixenes zu besuchen und zu versöhnen.

Nachdem wir so „in medias res" geführt sind, treten zu den Vorigen Polixenes und Paulina. Sie bemerkt, auf dem Meere herrsche ein furchtbarer Sturm; wenn der König von Sicilien aus dem mit dem Leben davonkomme, dann sei er ein Günstling der Götter und seine Reue stichhaltig.

Polixenes, der von den Schäferbesuchen seines Sohnes Florizel gehört hat, will sich mit Camillo verkleiden, um den Prinzen zu be-

lauschen — Sh. IV, 1. Alle gehn ab, bis auf Paulina. Diese hält nun einen Garrick'schen Monolog, den sie schliesst mit den beruhigenden Worten:

Leontes, welcome,
Let thy stout vessel but the beating stand
Of this chaf'd sea, and thou art whole on land!

Sc. 2. The Country by the Sea-Side. A Storm. Es ist Shakespeare's Schlussscene von Act III, natürlich ohne den Säugling, der ja bereits sechzehn Jahre zählt, ohne Antigonus und das Bärenfrühstück. Der vorgefundene Sturm wird dem Leontes auf den Hals geschickt, welcher sich mühsam an den Strand rettet, und zwar in Gesellschaft des Cleomines. (Das i der Paenultima muss Garrick vertreten.) Als Leontes erfährt, dass er sich im böhmischen Lande befindet, fallen ihm alle seine Sünden wieder ein. Beide Schiffbrüchige acceptiren dankbar das Erbieten des alten Schäfers, in seinem Hause ihnen ein warmes Bett und trockne Kleider zu geben.

Sc. 3. Another Part of the Country. Autolycus kommt singend (Strophe 3 und 5 sind ihm gestrichen), dazu der Clown — Sh. IV, 2.

Act II.

Sc. 1. A Prospect of a Shepherd's Cottage. Florizel und Perdita — Sh. IV, 3.

Zu ihnen: Polixenes und Camillo verkleidet, der alte Schäfer, Clown, Mopsa, Dorcas, Schäfer — ebenfalls Sh. IV, 3, gekürzt. Nach Perdita's Worten: „I'll swear for 'em", unterbricht der alte Schäfer das Gespräch und heisst sie die Nachbarn zur Schafschur rufen. Es folgt ein nicht allzu idyllischer Gesang von 5 vierzeiligen Strophen, welcher die Schäferharmlosigkeit auf Kosten des Stadt- und Hoflebens herausstreicht. Nun erst fährt Polixenes fort: „This is the prettiest low-born lass &c.", und das folgende Gespräch zwischen Dorcas, Mopsa und dem Clown wird dann mit Behaglichkeit breiter ausgeführt. Hieran schliesst sich wie bei Shakespeare die Unterhaltung zwischen Polixenes und dem alten Schäfer — der Knecht, welcher den Hausirer ankündigt — der singend eintretende Autolycus und die Unterhaltung mit ihm — der Wechselgesang — das Lied des Autolycus: „Will you buy any tape &c." und der Abgang von Autolycus, Clown, Dorcas, Mopsa — Alles Sh. IV, 3.

Jetzt erscheinen aus dem Schäferhause Leontes und Cleomines, von denen der Erstere beim Anblick Perdita's bittere Thränen weint, welche ihm das Herz erleichtern.

Es folgt wie bei Shakespeare (immer noch IV, 3) die Unterredung zwischen Polixenes, Florizel und dem alten Schäfer, wobei aber auch auf die Rolle des Leontes von den Worten der Uebrigen Einiges abgezweigt ist. Als dann Polixenes sich enthüllt, ist Leontes höchst erstaunt, fühlt sich jedoch momentan nicht im Stande, „ihm zu Füssen [illegible] fallen oder ihm in's Auge zu sehn" und zieht es desshalb vor, mit [illegible]mines bei Seite zu treten. Polixenes haranguirt den alten Schäfer,

Perdita, Florizel und geht ab, von Camillo begleitet; so dass nun in dem folgenden Gespräch Leontes die Reden des Camillo übernehmen kann, welche nach der veränderten Situation geändert und erweitert sind. Er verspricht dem Liebespaar sein Fürwort bei Polixenes und entfernt sich mit Cleomines.

Edelmüthiger Wettstreit Florizel's und Perdita's. Sie will ihrer Liebe entsagen, er beschwört ihr die seinige auf's Neue:

with thee I'll fly
From stormy regions and a low'ring sky;
Where no base views our purer minds shall move;
And all our wealth be innocence and love!

Act III.

Sc. 1. Another Part of the Country. Autolycus erscheint in reichen Kleidern und erzählt, wie er sie einem berauschten, schlafenden Höfling nahm, dem er seinen Kram dafür liess. Daran schliesst sich als sein weiterer Monolog (Sh. IV, 3): „Ha! ha! what a fool Honesty is &c.", und es folgt, mit geringen Aenderungen, das Gespräch zwischen Autolycus, dem alten Schäfer und dem Clown, welches bei Shakespeare den IV. Act schliesst.

Sc. 2. Paulina's House. Paulina und ein Hofherr, welcher ihr das rührende Wiedersehen der beiden Könige berichtet.

Zu ihnen kommt Camillo und erzählt die Entdeckung, dass Perdita Leontes' Tochter sei — mit Benutzung von Sh. V, 2. Paulina bittet Camillo, die Könige einzuladen, welche bei ihr Hermione's Standbild in Augenschein nehmen sollen.

Sc. 3. The Court. Autolycus allein, sodann zu ihm der alte Schäfer und der Clown — Shakespeare Schluss von V, 2, etwas geändert.

Im Druck findet sich Weiteres nicht. Jedenfalls folgte nun die Shakespeare'sche letzte Scene: A Chapel in Paulina's House; denn nicht bloss wurde diese oben (Sc. 2) bereits vorbereitet, sondern es steht auch im Personenverzeichniss Hermione, welche bisher nicht auftrat, ausdrücklich angegeben. Der Schluss behielt wohl das Original Wort für Wort bei (da Aenderungen nirgends geboten erscheinen), und das mag der Grund gewesen sein, dass man den Wiederabdruck für überflüssig hielt.

Wenn aber etwa beim Fallen des Vorhangs der Geist Shakespeare's aus alter Anhänglichkeit in den Coulissen auftauchte, dann konnte Leontes-Garrick das Wort des Herzogs von Medina Sidonia an ihn richten:

„Und das ist Alles, grosser König, was ich
„Von der Armada wiederbringe". —

Perdita wurde von Mrs. Cibber gegeben. Die Rolle der Hermione ist auf 7 Zeilen zusammengeschrumpft. Leontes hat etwa 150 Zeilen zu sprechen, er ist völlig larmoyant geworden, und wenn auch jeder Moment seines Auftretens die Kunst des Schauspielers herausfordert, so begreift man doch kaum, wie Garrick, schon im eigensten Interesse, die drei ersten Acte streichen konnte, wo Leontes Träger der ganzen Hand-

lung ist und zur Ausmalung eines eigenartigen Charakterbildes überall die Gelegenheit bietet.

Wenn wir demnach diesen mörderischen Regisseurstrich vor Augen sehen, so gibt es dafür wohl nur eine Erklärung: der Schauspieler Garrick brachte eben ein persönliches Opfer, er brachte es dem Theaterdirector Garrick — oder vielmehr dem Geschmack des Publikums von Drurylane.

Gisbert Frhr. Vincke.

Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

seit April 1871.

A New Variorum Edition of *Shakespeare.* Edited by H. H. Furness. Vol. I. Romeo and Juliet. Philadelphia 1871.

Shakspeare's Comedy of a Midsummer-Night's Dream. With Notes critical and explanatory. By the Rev. J. Hunter. London 1870.

Shakspeare's King John. With explanatory and illustrative Notes and numerous Extracts from the History on which the Play is founded. By the Rev. J. Hunter. London 1871.

Shakspeare's King Henry IV. P. 1. With explanatory and illustrative Notes and numerous Extracts from the History on which the Play is founded. By the Rev. J. Hunter. London 1871.

Shakespear's Hamlet. Hgg. von M. Moltke. S. IX—LXXXVIII. Leipzig 1871. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel und L. Tieck sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet etc., unter Redaction von H. Ulrici hgg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 1—12. Berlin 1867—71. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Shakspeare's Troilus und Cressida; übersetzt von B. Pandin. Berlin 1824.

Der Kaufmann von Venedig. Schauspiel in fünf Aufzügen, von *Shakespeare.* Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von *Shakespeare.* Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Othello. Trauerspiel in fünf Aufzügen von *Shakespeare*. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Romeo und Julie. Trauerspiel in fünf Aufzügen von *Shakespeare*. Zur Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Viola. Lustspiel in fünf Aufzügen. Nach *Shakespeare's*: Was Ihr wollt. Für die Bühne bearbeitet von Deinhardstein. Wien 1841.

Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. Bd. 1—8. Berlin 1870—71. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Ende gut, Alles gut. Schauspiel in fünf Aufzügen nach *Shakspere*. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von Gisbert Frhr. Vincke. Freiburg im Br. 1871. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakspear. Macbeth, Drama in 't Nederlandsche vertaald door N. Destanberg. Gent 1869. (Geschenk des Herrn Oberbibliothekars F. Vanderhaeghen in Gent.)

Stormen. Et Syngespil i tre Afdelinger af *W. Shakespeare*. Omarbeided til Kunzens efterladte Partitur af L. Chr. Sander. Kjöbenhavn 1818.

Köpmannen i Venedig. Skådespel i fem Akter af *W. Shakespear*. Försvenskadt och för scenen behandladt af N. Arfwidsson. Stockholm 1854.

Hamlet traduit de *Shakspeare* par P. de Garal. Paris 1868.

Gulielmi Shakesperii Julius Cæsar. Latine reddidit H. Denison. Ed. II. Oxonii et Londini 1869.

Beisley. Shakspere's Garden or the Plants and Flowers named in his Works described and defined. London 1864.

Boaden. A Letter to G. Steevens, containing a critical examination of the papers of Shakspeare, published by Mr. S. Ireland. Second Edition. London 1796.

Bucknill. The medical Knowledge of Shakespeare. London 1860.

Davies. Dramatic Miscellanies: consisting of critical Observations on several Plays of Shakspeare. Vol. I—III. London 1783—84.

Dyce. Remarks on Mr. J. P. Collier's and Mr. Ch. Knight's Editions of Shakespeare. London 1844.

Eaton. Shakespeare and the Bible. London o. J.

Francke. Probe aus einem Commentar zu Shakspeare's Hamlet. Bernburg 1848. (Schulprogramm.)

G e r t h. Warum hat Shakspeare seinem Lear keinen glücklichen Ausgang gegeben? Putbus 1849. (Schulprogramm.)

G i l c h r i s t. An Examination of the charges maintained by Messrs. Malone, Chalmers, and others, of Ben Jonson's enmity, etc. towards Shakspeare. London 1808.

H a l l. Shakspcrean Fly-leaves and Jottings. A new and enlarged Edition. London 1871.

Hamlet. An Attempt to ascertain whether the Queen were an accessory, before the fact, in the murder of her first husband. London 1856.

I r e l a n d. Vortigern. An historical Play. London 1832.

J ä n i c k e. Observations sur Hamlet. Potsdam 1858. (Schulprogramm.)

K e m b l e. Macbeth, and King Richard III.: an Essay. London 1817.

K n a u e r. Die Könige Shakespeares. Wien 1853. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Dessau.)

K n i g h t. Studies of Shakspere. London 1868.

L u a. W. Shakespeare. Festrede. Danzig 1864.

M a g i n n. Shakspeare Papers. New Edition. London 1860.

M e a d o w s. Hamlet. An Essay. Edinburgh 1871.

M o l t k e. Shakespear-Museum. No. 6. 7. 8. Leipzig 1872. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

P a t t e r s o n. The Natural History of the Insects mentioned in Shakspeare's Plays. London 1841.

P ö r s c h k e. Ueber Shakspeare's Macbeth. Königsberg 1801. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Dessau.)

Putnam's Magazine. Nr. XXXIV. New York 1870.

P y e. Comments on the Commentators on Shakespear. London 1807.

R i t t e r. Beiträge zur Erklärung des Macbeth von Shakspeare. 1. 2. Leer 1870—71. (Schulprogramm.)

R u s h t o n. Shakespeare's Euphuism. London 1871.

S t o r f f r i c h. Psychologische Aufschlüsse über Shakspeare's Hamlet. Bremen 1859.

Traditionary Anecdotes of Shakespeare. Collected in Warwickshire in the year MDCXCIII. London 1838.

V i l l e m a i n. Essai biographique et littéraire sur Shakspeare. Paris 1838.

W a r d, Rev. John, Vicar of Stratford-upon-Avon. Diary, extending from 1648 to 1679. From the original Mss. arranged by Ch. Severn. London 1839.

Whately. Remarks on some of the Characters of Shakspeare. Second Edition. Oxford 1808.

Wheler. History and Antiquities of Stratford-upon-Avon. Stratford-upon-Avon o. J.

Wheler. An historical Account of the Birth-place of Shakespeare. Reprinted from the Edition of 1824, with a few prefatory remarks by J. O. Halliwell. Stratford-on-Avon 1863.

Wiss. On the Rudiments of the Shaksperian Drama. Francfort 1828.

Zollmann. Marcus Brutus in Shakespeare's Julius Caesar. Nürnberg 1867. (Schulprogramm. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Dessau.)

Nash's Lenten Stuff; or, the Praise of the Red Herring. Edited by Ch. Hindley. London 1871.

(Roxburghe Library.) The Poems of Thomas Carew. Now first collected and edited with Notes from the former Editions and new Notes and a Memoir by W. C. Hazlitt. (London) 1870.

Weimar, Ende März 1872.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Mitglieder-Verzeichniss der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Protectorin.

I. K. H. die Frau Grossherzogin von Sachsen.

Vorstand.

Ulrici, Dr., Professor, Halle, Präsident.
Oechelhäuser, Kommerzienrath, Dessau, Vicepräsident.
Freih. v. Friesen, Oberhofmarschall, Exc., Dresden, Vicepräsident.
Delius, Dr., Professor, Bonn.
Elze, Dr., Professor, Dessau.
Gildemeister, Dr., Bürgermeister, Bremen.
Hertzberg, Dr., Professor und Gymnasialdirector, Bremen.
Köhler, Dr., Bibliothekar, Weimar.
Leo, Dr., Professor, Berlin.
Freih. v. Loën, General-Intendant, Weimar.
Marshall, Dr., Geh. Hofrath, Weimar.
Moritz, Kommerzienrath, Weimar.
Schöll, Dr., Geh. Hofrath und Oberbibliothekar, Weimar.
Freih. Vincke, Freiburg im Breisgau.

Ehrenmitglieder.

Graf Baudissin, Wolf, Dresden.
Furness, Horace Howard, Esq., Boston.
Halliwell, James Orchard, Esq., London.
Janauschek, Fräul., Hofschauspielerin, München.
Knight, Charles, Esq., London.

Mitglieder.

S. M. der König von Sachsen.
S. K. H. der Grossherzog von Sachsen.

I. K. und K. H. die Frau Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preussen.
S. H. der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha.
S. H. der Herzog von Sachsen-Meiningen.
S. D. der regierende Fürst von Reuss j. L.

Abecken, Oberappellationsgerichtsrath, Dresden.
Akademischer Shakespeare-Verein, Halle.
Amsler, Kunsthändler, Berlin.
Auerbach jun., Ludw., Bijouteriefabrikant, Pforzheim.
Barthel, G. Emil, Buchhändler, Halle.
Bauer, Dr. Max, Rittergutsbesitzer, Adendorf b. Gerbstedt.
v. Beaulieu-Marconnay, Wirkl. Geh. Rath, Exc., Dresden.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
v. Bodenstedt, Dr., General-Intendant a. D., Meiningen.
Böttger, Dr. K., Professor, Dessau.
v. Bojanowski, Chef-Redacteur der Weimarischen Zeitung, Weimar.
Braumüller, Hofbuchhändler, Wien.
Brockhaus, Dr. Eduard, Buchhändler, Leipzig.
Brockhaus, Heinrich, Buchhändler, Leipzig.
Brose, M., Privatgelehrter, Berlin.
v. Bulyovsky, Frau Lilla, Hofschauspielerin, München.
Butsch, F., Sohn, Antiquar, Augsburg.
Carriere, Dr. Moritz, Professor, München.
Cohn, Albert, Buchhändler, Berlin.
Cohn, Anton, Kaufmann, Berlin.
Cohn-Speier, S., Frankfurt a. M.
Collin, Daniel, Buchhändler, Berlin.
v. Cuny, Appellationsgerichtsrath, Colmar i. Elsass.
van Dalen, Dr., Oberlehrer, Berlin.
Dernburg, Dr., Professor, Halle.
Devrient, Dr. Eduard, Hoftheaterdirector a. D., Karlsruhe.
Devrient, Emil, Hofrath, Dresden.
Devrient, Otto, Hofschauspieler, Karlsruhe.
Dirksen, E., Stadtgerichtsrath, Berlin.
Döbbelin, Dr., Berlin.
Ebbinghaus, Julius, Fabrikbesitzer, Berlin.
Graf v. Egloffstein, Arklitten bei Gerdauen, Ostpreussen.
Eisenmann, R., Consul, Berlin.

Feist, Leopold, Bingen.
Fretzdorff, Justizrath, Berlin.
Freih. v. Friesen, Staatsminister, Exc., Dresden.
Gallenkamp, Gewerbeschul-Direktor, Berlin.
Geiss, M., Fabrikbesitzer, Berlin.
Gericke, Dr. Robert, Privatgelehrter, Leipzig.
Gesellschaft für das Studium der neuern Sprachen, Berlin.
Gosche, Dr. Richard, Professor, Halle.
Gottschall, Dr. Rudolf, Hofrath, Leipzig.
Gruner, Finanzconsulent, Weimar.
Gruner, Director des K. Kupferstich-Kabinets, Dresden.
Hændel, Hoftheater-Maler, Weimar.
Hahn, F., Bankdirektor, Dessau.
Hallier, J. G., Hamburg.
Harck, Julius, Leipzig.
Heckmann, Fr., Berlin.
Heintz, Fräul. Elise, Halle.
Henckel, Gust. Ad., Kaufmann, Berlin.
Hense, Dr., Gymnasial-Direktor, Parchim.
Herrig, Dr., Professor, Berlin.
Herwegh, Georg, Baden-Baden.
Hettner, Dr., Hofrath, Dresden.
Heynemann, Hermann, Berlin.
Hildebrandt, Dr., Professor, Jena.
Hœchberg, Leopold, Frankfurt a. M.
Hosæus, Dr., Hofrath, Dessau.
Huschke, Alex., Buchhändler, Weimar.
v. Hülsen, General-Intendant, Berlin.
Kammerer, Oberlehrer, Lippstadt.
Freih. v. Kapherr, Bärenklause bei Kreischa, Sachsen.
v. Keller, Dr. Adalb., Professor, Tübingen.
Kœnig, Wilh., Rechtsanwalt, Bunzlau.
Köster, Dr. Hans, Berlin.
v. Koseritz, Dr., Kammerjunker und Assessor, Köthen.
Kronenberg, Stanislaw, Bankier, Warschau.
v. Kudriaffsky, Fräul. Euphemia, Wien.
v. Kyau, Oberappellationsgerichtsrath, Dresden.
v. Ladenburg, Frau Julie, Wien.
Landgraff, Eugen, Gutsbesitzer, Externbrock b. Nieheim, Westphalen.
Lehmann, Ernst, Privatgelehrter, Berlin.
Lehmann, Joseph, Eisenbahndirector, Berlin.

Lemcke, Dr. L. A., Professor, Giessen.
Levy, J. A., Amsterdam.
Lewinsky, Josef, Hofschauspieler, Wien.
Lichtenstein, J., Kaufmann, Weimar.
Liebau, G., Hannover.
Ligon, Dr. E., Realschullehrer, Berlin.
Lindner, Dr. Albert, Berlin.
Literarischer Verein der Gewerbe-Akademie, Berlin.
Lœwe, Geh. Ober-Finanzrath, Berlin.
Lœwe, Dr. Feodor, Stuttgart.
Lüders, Dr. Ferd., Lehrer am Johanneum, Hamburg.
Mahn, Dr., Berlin.
Marckwald, G., Berlin.
Meissner, Dr. Johannes, Privatgelehrter, Berlin.
Merzbacher, Josef, Kaufmann, Nürnberg.
Micolci, Dr. Adolf, Lehrer am Johanneum, Hamburg.
v. Milde, Kammersänger, Weimar.
v. Minckwitz, Oberhofmeister I. M. der Königin, Dresden.
Moltke, Max, Privatgelehrter, Leipzig.
Mommsen, Dr. Theodor, Professor, Berlin.
v. Müller, Berlin.
Müller, Eduard, Oberlehrer, Köthen.
Müller, Dr. J., Oberlehrer, Brandenburg a. H.
Müller, Dr., Geh. Rath, Dresden.
Nehring, Richard, Liegnitz.
Nelkenbaum, Heinrich, Bankier, Warschau.
Niemann-Seebach, Frau Marie, Hofschauspielerin, Berlin.
Niese, Dr., Instituts-Vorsteher, Andreas-Institut bei Sulza.
Nolte, Wilhelm, Fabrikbesitzer, Berlin.
Oechelhäuser, Heinrich, Fabrikbesitzer, Siegen.
Oechelhäuser jun., Adolf, Berlin.
Oehlmann, W., Geh. Regierungsrath a. D., Dessau.
v. Oven, Frau Charlotte, München.
Palleske, Dr. E., Villa Thal bei Ruhla.
Platzmann, Dr., Amtshauptmann, Leipzig.
Plebanski, Dr. Josef, Professor, Warschau.
Freih. v. Ramberg, Professor, München.
Reichenheim, J., Berlin.
Freih. v. Reichlin-Meldegg, Dr., Professor, Heidelberg.
Reimer, Georg, Buchhändler, Berlin.
Riechelmann, Dr. L., Oberlehrer, Thann im Elsass.

Rodrian & Röhr, Buchhändler, Wiesbaden.
Sachs, Dr., Oberlehrer, Brandenburg a. H.
Sarre, Kaufmann, Berlin.
Schartow, Geh. Oberfinanzrath, Berlin.
Schmidt, Dr. Al., Realschul-Director, Königsberg i. Pr.
Schnakenburg, Dr., Professor, Berlin.
Schütz, H., Oberlehrer, Minden.
Schulz, Zeichenlehrer am Gymnasium, Neu Ruppin.
Schwabe, Dr., Medicinalrath, Blankenburg b. Rudolstadt.
Schwarz, Oscar, Dessau.
Schweitzer, Julius, Berlin.
Schwerin, Dr. Ludwig, Berlin.
Schwetschke, Dr. Gustav, Halle.
Freiherr von Seckendorff, Wirkl. Geh. Rath, Exc., Meuselwitz bei Altenburg.
Shakespeare-Verein, Bielefeld.
Simrock, Dr., Professor, Bonn.
Sontag, Karl, Hofschauspieler, Hannover.
Stadtbibliothek zu Danzig.
Stedefeld, Kreisgerichtsrath, Langensalza.
Steinrück, Dr. Otto, Sanitätsrath, Berlin.
Steinthal, Rev. S. Alfred, Manchester.
Stichling, Dr. Gottfried, Geh. Staatsrath, Weimar.
Baronin v. Stockhausen, Frau, Exc., Dresden.
Stræter, Dr., Wrietzen a. O.
Suhle, Ernst, General-Agent, Weimar.
Freih. v. Tauchnitz, Bernhard, Leipzig.
Thümmel, Dr. Julius, Gerichtsrath, Halle.
Tœche, E., Berlin.
Tröbst, Dr., Professor und Realschuldirector, Weimar.
Tschischwitz, Dr. Benno, Oberlehrer, Halle.
Turgenjew, Iwan, Baden-Baden.
Ulram, Hofschauspieler, Kassel.
Ulrici, Landrath, Berlin.
Ulrici, Dr. Georg, Diaconus, Mühlhausen.
v. Unruh, Regierungsrath a. D., Berlin.
Vatke, Dr. Theodor, Privatgelehrter, Berlin.
Veckenstedt, Dr. Edmund, Gymnasiallehrer, Cottbus.
Veit, Frau Dr. Johanna, Berlin.
Vogt, G., Landkammerrath, Weimar.
Wandel, Marine-Intendant, Berlin.

Weinberg, Peter, Collegien-Assessor und Professor, Warschau.
Williams, Sidney, Esq., Buchhändler, London.
Witte, Dr., Geh. Justizrath und Professor, Halle.
v. Witzleben, General-Lieutenant, Exc., Dresden.
v. Zedlitz, Oberhofmeister, Weimar.
Zilken, Fritz, Köln.
Zimmer, Heinrich, Buchhändler, Frankfurt a. M.

Nachtrag zu S. 234.

Die Titeländerung des ursprünglich 'Love's Labour's Won' benannten Stückes ging wahrscheinlich vom Dichter — nicht vom Publikum — aus und der Grund, der ihn dazu bestimmte, war vermuthlich die Erkenntniss, dass dadurch dem Stücke eine falsche Stellung angewiesen war, insofern es hiernach als ein Gegenstück von 'Love's Labour's Lost' aufgefasst wurde. Um diese unrichtige Auffassung zu vermeiden taufte Sh. das Stück in 'All's wells that End's well' um, oder, wenn er demselben ursprünglich einen Doppeltitel gegeben haben sollte, so strich er die erste Hälfte desselben. Dass er derartige berichtigende Aenderungen vornahm, beweist ja auch der dicke Ritter Falstaff, der ursprünglich Oldcastle hiess. K. E.

Dessau, H. Heybruch'sche Hofbuchdruckerei.



